من دمشق إلى القدس
وغزة في القلب

فادية غيبور

ـ ١ ـ

الشاشة الصغيرة تبث الدمار والدماء والأشلاء.. وينقضي الأسبوع الأول.

الأشلاء تسيل دماً ورداً؛ والجراح تمرّ خضراء الهطول؛ وترتمي أقمار الطفولة ترتمي متلعثمة تسأل عن أرضها وسمائها وتبحث عن فسحة هدوء تتأمل من خلالها فضاءات غزة الملونة بالدخان والرماد والدم..

الشاشة الصغيرة تبث الدمار والدماء والأشلاء.. إنه الأسبوع الثاني.

ثمة قمر صغير مشاغب أرسل أمنية إلى نجمة بعيدة: أريد أن أرى أمي وأختي..

بكت النجمة وهي ترى الطفلة الصغيرة تصعد إلى السموات العلا ويدها تستريح على ثدي أمها الشهيدة..

الشاشة الصغيرة تبث الدمار والدماء والأشلاء.. إنه الأسبوع الثالث.

تضرّجت آهات القمر بحمرة شفق غزة الثالث والعشرين.. وعلى جبينه تبرْعمَ إكليل الحزن الشائك؛ فتوسل الركام الذي كان قبل أيام بيوتاً هانئة تتردد فيها ضحكات الأطفال غادين ورائحين بحقائبهم المدرسية التي خبؤوا بين ثناياها أحلام حياتهم القادمة..

وفي المدى الرمادي المخضب بالدماء انداحت المراثي وأغنيات الطفولة المسروقة من أنين أنقاض البيوت التي كانت متسعاً للأحلام المستقبلية.. وبعد قمم واجتماعات أعلن وقف إطلاق النار.. وبدأت الهدنة المؤقتة.. أو الدائمة... لا فرق.. فالعدو لا يؤمن بالقوانين.

ـ ٢ ـ

لأن هناك.. هو.. هنا، لأنه أهلنا وأطفالنا وأرضنا وأشجارنا، مواويل فلاحينا أهازيج نسوتنا في كروم الزيتون وبيارات البرتقال والليمون.. ولأنهم عندما يقصفونهم هناك يستهدفوننا هنا.

وتكبر المأساة.. تكبر لتغدو بحجم القلب، ويكبر القلب ليصبح بحجم الوطن.. وما الوطن؟! إنه الأرض التي تهجيناها عشقاً لوطن صغير دافئ اسمه سورية، وإيماناً بوطن كبير اسمه الوطن العربي، حفظنا أسماء عواصمه وملامح أبنائه وأناشيده الوطنية والقومية، كتبنا له أجمل القصائد والأهازيج ورسائل المحبة ورددنا على مقاعد المدرسة الابتدائية:

بلاد العرب أوطاني من الشام لبغدان

ومن نجد إلى يمن إلى مصر فتطوان

فيا أهلنا هناك.. في غزة البطولة والصمود والشهادة... قدركم أن تكونوا عمالقة في زمن التقزم العربي.. قدركم أن تدفعوا الثمن... وقد دفعتموه دائماً...

ـ ٣ ـ

كلما خفق القلب تناغمت دقاته ورسمت على دفاتر الروح اسم دمشق مطرزاً ببهائها الأزلي الذي غمرها مدّ قامتها عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٨م؛ فكأن عامها قصيدة شعر تتعانق تفاعيلها وتتناغم صورها وتتورّد أحلامها في حنايا حاراتها القديمة وهي ترتّل أورادها في حضرة قاسيون..

وهي إذ تسلم الراية لتوأم روحها القدس فإنما لتشاركها أطياب تاريخها العريق فتتعانق مآذن الأموي والأقصى ويشتعل هديل الحمام بين أبراج كنيسة المهد وأبراج كنائس دمشق المطلّة على الحاضر من أعماق المحبة والتآخي والتناغم.

ومن دمشق إلى القدس عاصمة للثقافة العربية لهذا العام؛ عام ٢٠٠٩م.. الذي فرض عليه المحتلون الصهاينة أن يفتتح بقداس الدماء الفلسطينية في غزة المهدّمة المحترقة اليتيمة الجريحة الثكلى ولكن.. المنتصرة؛ غزة التي قاومت أعتى حصار واجتياح خططت له ونفذته آلة الحرب الصهيونية.. غزة التي نهضت من النار والدمار لتدفن شهداءها وتواسي جرحاها وتبحث مع أطفالها عن بقايا كتبهم ودفاترهم المدرسية وألعابهم وأبواب مدارسهم التي لم تنج هي الأخرى من نار الاجتياح؛ وستتحدث جدران مدارس الأونروا إن تحدثت عما حلّ بالمدنيين والاطفال الذين لجؤوا إليها هرباً من نيران القصف وما دعمت به من مواد أقل ما عرف منها هو الفوسفور الأبيض.

ونتساءل مع أطفال غزة: لماذا؟!.. فلا نستطيع جواباً.. وماذا نقول؟ ما الذي يمكننا قوله.. أنقول: لأننا عرب؛ وقد علمناهم أن العروبة وسام شرف وعزّة على الصدور؟!.. تكبر الحيرة في صدورنا؛ تتمدد مثل غيمة شتوية لتهطل دمعة في العين وصرخة في الحنجرة.. ونصمت.. نصمت متعبين حزانى ونحن نرنو إليهم بعيون حائرة مليئة بإحساس مكثف مضن من الأسى والخزي والعار.. ولكننا نستحيي من نظرات أطفال غزة المصممين على استمرار الحياة.. فننهض.. نخلع عنا الإحساس بالموت ونقرر استمرار الحياة..

وكون القدس عاصمة الثقافة العربية الأصيلة لهذا العام نتساءل عمّا إذا كنا قادرين أن نستثمر هذه الاحتفالية لتعزيز ثقافة المقاومة من خلال تكريس الكلمة الهادفة والقصيدة المقاتلة والقصة التي تحكي معاناة فلسطين من خلال معاناة أبنائها في بيت لحم ورام الله في جنين ورفح وجباليا وبيت حانون؛ في غزة.. غزة التي صمدت بوجه الحصار والجوع والطائرات والدبابات

وصنعت من الموت حياة العزة والكرامة.. ونسجت بالدماء راية الانتصار.

ومن أجل تحقيق هذه الأمنية فإننا مدعوون جميعاً إلى الكتابة للقدس وعنها؛ عن المدن الفلسطينية الطالعة نحو أرجوانها دائماً.. عن الإنسان الفلسطيني الذي يحسن بجدارة أن يكون بطلاً مقاوماً على الصعد جميعها؛ لا فرق بين الصعيد الاجتماعي والثقافي والنضالي..وهذا أقل ما يمكن أن نقوم بإنجازه لتكون القدس لا عاصمة الثقافة العربية فقط بل سيدة عواصم العالم الإنسانية؛ كيف لا وهي مهد المسيح ومسرى النبي محمد (ص)..

وهذا ما سنحاوله وإياكم بمناسبة (القدس عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٩م) من خلال مجلة الموقف الأدبي؟!.. من المؤكد أنّ المنتظر منا لن يكون أقل مما حققناه في احتفالية دمشق؛ وهما ـ أعني دمشق والقدس ـ الشقيقتان منذ أقدم العصور.

هي دعوة لزملائنا الأدباء والباحثين والشعراء العرب في كل مكان ليكرسوا بعض إنتاجهم لهذه الغاية؛ ويساعدونا بتقديم صورة حقيقية لهذه المدينة المشرقة عراقة الموغلة في التاريخ قيمة ثقافية متنوعة المناهل. وليكتبوا عن مدينة السلام والصلاة والحياة المتجددة. بالمحبة.

نحن بانتظار....

□□

قطاع غزة في مواجهة الرصاص المصبوب
صمود ومقاومة في وجه التواطؤ الإقليمي

علي بدوان

مقدمة :

قطاع غزة/ مجتمع فتي ومقاوم

قطاع غزة، الشوكة العالقة في حلق الكيان العبري الصهيوني، كان ومازال بؤرة للمقاومة والثورة والانتفاضة. ومن بين أزقة مخيماته، من بين الآلام التي سكنت نفوس الغالبية الساحقة من سكانه اختمرت وانتشت بذور الثورة الفلسطينية المعاصرة منذ خمسينيات القرن الماضي. فقد تشكلت النواة الأولى لحركة فتح هناك في القطاع على يد مجموعة من اللاجئين الفلسطينيين وبعض أبناء المدينة من الغزاويين، وانتقلت النواة ذاتها لتأتلف مع نواة جديدة ضمت بعض الشخصيات الفلسطينية التي جاءت من مخيمات سورية في دول الخليج العربي. ومن هذا الائتلاف الذي انضمت إليه الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين انطلقت شرارات الثورة الفلسطينية المعاصرة، كما انطلقت حركتا حماس والجهاد الإسلامي وجناحاهما العسكريان : كتائب الشهيد عز الدين القسام وسرايا القدس. فقطاع غزة بمدينة غزة وبلداته ومخيماته، لم يهدأ لحظة واحدة في مقارعة ومواجهة الاحتلال، فتعرض لاجتياحات وعمليات تنكيل بشكل متواصل منذ النكبة وحتى اللحظة الراهنة. وبصموده الأسطوري بات شوكة عميقة في عنق إسرائيل، فكم تمنى إسحق رابين وغيره من قادة إسرائيل أن يصحو ذات يوم ليرى البحر وقد ابتلع قطاع غزة بما فيه من سكان.

يمتد قطاع غزة على الساحل الجنوبي الشرقي للبحر الأبيض المتوسط، بطول يقارب (٤٥) كيلومتراً، وعرض يصل حده الأقصى إلى نحو (١٠) كيلومترات، ومساحته تقارب نحو (٣٦٢) كيلو متراً مربعاً. حيث يتميز القطاع بكثافة سكانية هي الأعلى في العالم، فقد تضاعف عدد سكان القطاع ثلاث مرات في عامي ١٩٤٨ و١٩٤٩. أما أعداد سكانه اليوم فتبلغ نحو مليون ونصف مليون، يقيمون في مدن وبلدات ومخيمات، منتشرة على امتداد القطاع، ويسجلون كثافة سكانية ومعدلات نمو سكاني هي الأعلى في العالم، ويعيش معظمهم على أقل من دولارين في اليوم، ويعتمد أكثر من (٨٠%) منهم على المساعدات الغذائية التي تقدمها وكالة غوث اللاجئين (الأونروا). فقد لجأ إليه نحو ثلاثمئة ألف من اللاجئين الفلسطينيين الذين أجبروا على ترك بيوتهم وأراضيهم في مناطق اللد والرملة ويافا وبئر السبع ومنطقة المثلث وسط فلسطين إثر النكبة في العام ١٩٤٨، حيث أخضع قطاع غزة في حينها للإدارة المصرية

قبل احتلاله الكامل عام ١٩٦٧، إلى حين أنهت قوات الاحتلال وجودها العسكري فيه في أيلول/سبتمبر ٢٠٠٥، وفككت المستعمرات التي أقيمت فوق أراضيه وسحبت (٨٥٠٠) من المستعمرين. لكن القطاع تعرض لحصارات متتالية، وفرضت عليه قوات الاحتلال حصاراً شاملاً منذ أيلول/سبتمبر ٢٠٠٧.

العدوان البربري / تكتيك الصدمة والترويع

لم تكن لتطل علينا الخيوط الأولى من العام الميلادي الجديد، حتى كانت الغارات الوحشية الاسرائيلية الصهيونية الواسعة وغير المسبوقة، تشنها أكثر من (٦٠) طائرة حربية صهيونية من طائرات الـ (اف ١٦) على امتداد قطاع غزة، لتهاجم أكثر من مائة موقع وهدف أعلنت عنها قيادة جيش الاحتلال، عبر ضرب المقرات الرسمية الفلسطينية لتعطيل عمل المؤسسات الوطنية وشلها، وكذلك المجلس التشريعي، وضرب مقرات فصائل المقاومة ذات الطابع الخدماتي، وضرب القيادات السياسية والعسكرية الكبرى والميدانية مع استهداف منازلهم وأسرهم، واستهداف بعض المساجد الكبرى، وذلك بعد يومين فقط من التهديدات التي كانت قد أطلقتها تسيبي ليفني عبر المؤتمر الصحافي الذي عقدته مع وزير الخارجية المصرية أحمد أبو الغيط ومن قلب القاهرة على وجه التحديد. وسقط في الغارات الوحشية وفي العدوان البري الإسرائيلي مايقارب الـ (٩٥٠) شهيداً حتى كتابة هذه السطور، فضلاً عن آلاف عدة من الجرحى بعد أن كانت طائرات العدو الإسرائيلي قد ألقت (١٥٠) قنبلة زنة الواحدة منها (طن) في اليوم الأول للعدوان، فضلاً عن الصواريخ الموجهة من نوع (جو/أرض).

وفي تقدير الأمور نقول: اعتقدت القيادة الاسرائيلية بأن ثمانية أيام من أمطار الصواريخ والقنابل المنهمرة من الطائرات الإسرائيلية على سكان قطاع غزة تستطيع من خلالها تحقيق أهدافها المرسومة. فمنذ اللحظات الأولى التي تلت انقشاع سحب دخان الهجوم الجوي الصهيوني الأول على المواقع والمراكز والمؤسسات وحتى المساجد والمنازل الفلسطينية في قطاع غزة، بدأت المعلومات تتسرب من مصادر موثوقة مختلفة، تؤكد أنّ حكومة الاحتلال الصهيوني كانت قد أعدت للضربة الجوية التي وجهت في اليوم الأول من العدوان الإسرائيلي قبل نحو ستة أشهر، أي إبان فترة التهدئة. ومع بدء العملية، كان واضحاً أن إسرائيل تريد تكرار تجربة بداية الحرب في لبنان عام ٢٠٠٦، بضربات جوية عنيفة ومكثفة تشكل (صدمة مروعة) لقطاع غزة وقوى المقاومة، حيث حددت العملية الجوية وكأن المواجهة تتم بين جيش الاحتلال وقوات مقابلة تفوق في قدرتها الجيش الأحمر زمن الاتحاد السوفييتي السابق، فبدأت الوجبة الأولى منها بمشاركة (ستين طائرة) من نوع (اف ١٦) تشكل بطرازها ونوعها المتطور وحمولتها التسليحية نصف القدرة النارية لسلاح الجوي الإسرائيلي الذي يمتلك قرابة (٥٠٠) طائرة قتال وقصف جوي، حيث قصفت الطائرات الستين في الغارة الأولى (٤٧) هدفاً على امتداد قطاع غزة خلال ثلاثة دقائق، اختارتها الاستخبارات العسكرية الاسرائيلية معتقدة أنها المراكز الأساسية لقيادة التحكم والسيطرة ومخازن الصواريخ طويلة المدى ومستودعات الذخيرة ومقار مفترضة للقيادات العسكرية والسياسية.

مقدمات وأهداف العدوان/ والتواطؤ الإقليمي

لقد جاء العدوان البربري غير المسبوق على قطاع غزة في مسار خطة صهيونية متكاملة أخذت بعين الاعتبار الأبعاد التي كان من المفترض لها أن تحقق الهدف الإسرائيلي المتمثل بتحقيق جملة من الأغراض، يقف على رأسها تحطيم قوى المقاومة في فلسطين وإنهاء كلمة المقاومة من قاموس الشعب الفلسطيني. كما جاء العدوان البربري

الصهيوني بعد أقل من يومين على مقابلة المرشحة لرئاسة الوزراء وزيرة الخارجية الاسرائيلية تسيبي ليفني للرئيس المصري حسني مبارك في القاهرة، وهذه هي الواقعة التي انطلقت منها التكهنات المختلفة، فالبعض اعتبر أن "الزيارة واللقاء" والعدوان بعدها مباشرة يعني الحصول على الموافقة، أوعلى الأقل التفهم من القيادة المصرية. بينما قال آخرون إن تسيبي ليفني خدعت الرئيس المصري وأوهمته أن إسرائيل غير راغبة في تنفيذ هجومها الآن على غزة ثم فعلت ذلك عقب المقابلة مباشرة لإهانة مصر وتشويه صورتها، وفسروا في ضوء ذلك تصريحات بعض قادة حماس التي أكدوا فيها أن "المصريين" أخبروهم بأن إسرائيل لن تضرب غزة الآن.

وسواء أكانت الفرضية الأولى الصحيحة أم الثانية الأصح فإنه في كلتا الحالتين ما حدث أمسى إهانة لمصر وقيادتها، هذا هو القدر المتيقن فيما حدث من دون لف أو دوران. وزاد من ذلك أن وزير الخارجية أحمد أبو الغيط أطلق تصريحاته العجيبة بفجاجة منقطعة النظير من أنهم حذروا حركة حماس قبل ذلك من نذر الهجوم الإسرائيلي "إلا أنهم لم يسمعوا كلامنا وعليهم أن يتحملوا مسؤوليتهم" (وفق ما قاله أبو الغيط).

وفي هذا المقام، لا يمكن النظر إلى تهديدات خريجة مدرسة الموساد والاغتيالات والتصفيات الفاشية تسيبي ليفني والتي أطلقتها من القاهرة كما أسلفنا، وقبل يومين من العدوان نظرة ساذجة في سياقات ردود أفعال وتهديدات فقط، فالمسألة أبعد من ذلك، والنظام العربي الرسمي بات مشاركا بشكل أو بآخر بجريمة الحصار، كما بات مشاركا رئيسيا في جريمة القتل والإبادة الجماعية وفي استباحة الدم الفلسطيني البريء، ولذلك لم تأت المعلومات التي سربتها المصادر العليمة من فراغ، وهي المعلومات التي قالت: إن رئيس المخابرات الحربية في بلد عربي ذي صلة بالموضوع، كان قبل أسبوع من العدوان على قطاع غزة قد التقى قيادة حركة حماس ناصحاً إياها وطالباً منها ما أسماه "نزع الذرائع" حتى لاتقوم إسرائيل بشن عدوان على غزة، وبالطبع فإن عبارة نزع الذرائع يعني مايعنيه القبول بالتهدئة التي تريدها إسرائيل بشروطها مع إدامة الحصار كما هو على قطاع غزة ؟ بينما لم يطالب الإسرائيليين بنزع "ذرائع المقاومة" مثلاً برفع الحصار عن قطاع غزة. وبالنتيجة يمكن القول إن العدوان البربري كان تحت غطاء إقليمي، وبتنسيق وتحريض كاملين مع بعض الأطراف غير البريئة من الدماء الفلسطينية، حيث ساهمت هذه الأطراف في تهيئة الأجواء الإقليمية للعملية قبل الدخول فيها. فقد سبق العدوان تصريحات لكبار المسؤولين الإسرائيليين ليس أقلها تصريح وزيرة الخارجية تسيبي ليفني المشار إليه أعلاه في القاهرة حول ضرورة تغيير الواقع في غزة، كما في إرسال رسائل تهديد لكل الأطراف التي قد تساند المقاومة الفلسطينية مثل سوريا وحزب الله.

السبات الرسمي العربي وتهافت الخطاب السياسي

في هذا الوقت، لم تكد خيوط العام الميلادي الجديد تطل علينا حتى كان الدم الفلسطيني الطاهر والحار ينزف بغزارة على أرض قطاع غزة، بينما كان النظام الرسمي العربي في حال سبات، وقلبه مازال بارداً، عديم التأثر والتأثير، خانعاً كعادته، يستخدم عبارات المناشدة الخجولة، خائفاً، متهافتاً، مرتعداً، محاولاً أن يستر ماتبقى(هذا إن تبقى) من عورته التي أمست منذ زمن بعيد مكشوفة عارية على حقيقتها وحقيقته. حيث لم تستطع المنظومة الرسمية العربية أن تحرك ساكناً من أجل رفع الحصار الظالم عن الفلسطينيين في قطاع غزة وعموم الأرض المحتلة العام عام ١٩٦٧، بل ولم تتمكن من إيصال ولو (قارب) صغير إلى شواطىء غزة بينما وصلت قوارب

المتضامنين الأجانب تحمل ماتيسر لها من دعم معنوي أولاً ومن دعم إعلامي وسياسي ثانياً. فأصوات الغارات الهمجية على قطاع غزة تصم آذان الصامتين المتواطئين، وتكشف على الملأ الواسع لمن لايرى حقيقة سيرة الدم الفلسطيني المراق. ومشاهد الضحايا والدماء النازفة على أرض غزة تفقأ العيون، حتى عيون الفجار الذين تواطؤوا في الجريمة وشاركوا العدو الصهيوني بالصمت والتغطية المباشرة، ودأبوا على لعب دور الوسيط، بل والوسيط غير النزيه بين الاحتلال وسطوته وبين شعب جائع ومحاصر بأعتى آلة دمار في المنطقة.

إن الأجواء المكفهرة التي خيمت فوق سماء فلسطين وعموم منطقة الشرق الأوسط منذ الحصار الظالم على قطاع غزة، لم تشفع للشعب الفلسطيني ولم تستطع أن تستجلب مروءة الأشقاء، فما زال الحصار الإسرائيلي الجائر يتواصل على قطاع غزة وعموم الأرض الفلسطينية المحتلة عام ١٩٦٧، وتجويع مليون ونصف مليون إنسان بصمت... حصار ظالم غير مسبوق في التاريخ المعاصر من قبل أعتى آلة دمار في المنطقة، بل وفي العالم، وفي ظل صمت دولي مريب لم يحرك ساكناً إلى الآن لقطع يد الإجرام الصهيوني المنفلت تجاه الشعب الفلسطيني الرازح تحت الاحتلال. وفي وقت مازال فيه الانقسام الداخلي سيد الموقف في الحالة الفلسطينية، بل وأكثر من ذلك مازال الانقسام يتعمق بدلاً من أن ينفرج بالرغم من الجهود التي بذلت ومازالت تبذل من أجل تجديد الحوار الفلسطيني، والعمل من أجل توفير الأجواء المناسبة وتخفيف درجة الاحتقان المتبادل بين حركتي فتح وحماس.

ومازاد "الطين بلة" حسب القول الشعبي، أن الوضع العربي الرسمي اليوم في أسوأ أحواله حيث لا توجد رؤية عربية موحدة بشأن الموضوع الفلسطيني الداخلي وحتى بالنسبة لمسألة الحصار المضروب على قطاع غزة، بل وتراجعت التزامات عدد من الدول العربية تجاه قضاياها المشتركة القومية إضافة إلى تراجع التزامات البعض منها أيضاً تجاه قضايا فلسطين، وتراجعت معها التزامات النظام الرسمي العربي على مستوى الحركة السياسية في الإطار الدبلوماسي الدولي، فغدا القاتل الصهيوني أمام العالم خروفاً وديعاً وبدا الفلسطينيون أشراراً لابد من إدامة تطويقهم داخل أسوار غيتو غزة.

وغني عن القول بأن جريمة الغارات الصهيونية الأخيرة على قطاع غزة أطاحت بجهود وسطاء التهدئة وأطلقت عليها رصاصات اللارحمة، ومايؤكد وفاة مساعي التهدئة الجديدة إجماع فصائل المقاومة في غزة بالرغم من كل أصوات الوعيد والترهيب التي تطلقها طائرات الاحتلال وجنازير دباباته، وبالتالي فإن الدروب لن تقود في هذه الأحوال سوى إلى مزيد من التدهور، وأندلاع دوامة العنف من جديد : عنف الاحتلال ، والعنف المشروع للشعب المقاوم، وعندها لن يجد قادة إسرائيل سوى الرد الممكن على يد شعب لم يبق له إلا جسده وحجارة الانتفاضة للدفاع عن نفسه ومن أجل مستقبله الوطني.

إن قطاع غزة بمناطقه ومخيماته كافة يغزل للتاريخ من كفاح الشعب الفلسطيني ثوبًا من العزة والكبرياء، ويسجل فيه سطوراً ناصعة في ظروف دقيقة وشديدة الصعوبة، دفعت صعوبتها بعض المحللين العرب – فضلا عن غيرهم- إلى اعتقاد أنه لا جدوى من مقاومة الحصار القاسي المضروب عليها، وأنه ليس أمام غزة إلا خيار واحد، وهو القبول بشروط الاحتلال، حتى يُفك الحصار. فغزة بحجمها الصغير تحولت إلى فارس المقاومة، وحركت بصمودها الكبير السكون في العالم المحيط بها، وألقت حجرها الناصع في الماء الراكد للنظام العربي الرسمي علّه يسرع ولو متأخراً لإنقاذ شرفه المتهاوي أمام غطرسة الاحتلال.

إن العالم السياسي الراهن في الخريطة

الدولية وبتكوينه وسلوكه الأعور وبازدواجية المعايير لا يتضامن مع ضحية لأنها ضحية، هذا ما يقوم به بعض النشطاء الأخلاقيين الصادقين فقط، ولا "شرعية دولية" تُعين الضحية، أو تهرع لإحقاق حقوقها، أو لتنفيذ القانون الدولي، فالعالم يمكن أن يتحول في مواقفه تدريجياً ليتضامن مع الضحية التي تقاوم لأنها على حق وتريد أن تنتصر، لكنها تحتاج أيضاً من أجل إحداث التحول المطلوب على المستوى الدولي لبيئتها العربية الرسمية والشعبية قولاً وعملاً، تحتاج لخطاب سياسي عربي جديد بعيد عن خطاب التهافت واللّهاث وراء الحلول المفروضة بحق القوة بديلاً عن قوة الحق. فالشرعية في نهاية المطاف ومهما طغى الطغاة هي شرعية من لديه قوة الحق، المتكاملة مع قوة الإرادة وتماسك البرنامج والفعل والعمل. فالأساس هو الصمود على الأرض، الأساس هو قلب حسابات العدوان بحيث يدفع المعتدي ثمناً باهظاً مكلفاً تجعله يرتعد دوماً على مستقبله خوفاً من نيران تشتعل من الجهات كافة.

وفي هذا السياق، ووفاء لشهداء غزة، علينا أن لانكابر، ونحن أمام الحدث الجلل ندفن الشهداء، فالشعب الفلسطيني وقواه ليسا أمام عدو من النوع العادي، بل أمام قوة كبيرة مسلحة بتكنولوجيا القمع الفائقة التطور، الأمر الذي يفرض على الطرف الفلسطيني درجة عالية من حسن التصرف، وتحمل أوجاع الجروح النازفة بمزيد من الصبر والإصرار على وحدة الصف والتقاط النفس، والقفز فوق حدود الاختلافات والتباينات مهما علا شأنها أومقدارها، فمستقبل المشروع الوطني الفلسطيني، بل ومستقبل المنطقة بأسرها يرتسم الآن على أرض قطاع غزة، والفلسطينيون الآن أيضاً أمام خيار واحد عنوانه السير نحو الحوار الجاد لإعادة بناء الوحدة الوطنية وتجاوز آثام وخسائر الانقسام.

وقائع وأسئلة الصمود تفرض نفسها على الشارع الصهيوني

في هذا الإطار، ومع صمود قوى المقاومة على الأرض في قطاع غزة، وعجز جيش الاحتلال وترسانته الجوية والبرية والبحرية في إركاع غزة وأبناء غزة ومقاتليها البواسل، فإن دائرة الجدل والنقاشات الداخلية في صفوف الأنتلجنسيا اليهودية الإسرائيلية بدأت تطفو تدريجياً على السطح مع تواصل، طارحة السؤال الرئيسي المتعلق بعجز إسرائيل عن إمكانية شطب قوى المقاومة واقتلاعها من أرض فلسطين، فانتقلت النقاشات خلال الأيام التالية للعدوان من طور إلى طور، وتحديداً منذ اليوم الثاني من وقوع الضربة الجوية الأولى غير المسبوقة التي وجهت للقطاع قبل ظهر يوم (٢٠٠٨/١٢/٢٧)، حيث باتت حرارة السؤال الكبير بالارتفاع، سؤالاً يطرح نفسه تحت عنوان عريض: ماذا في اليوم التالي؟.

وفي وقت كان من الواضح فيه أن مواقع القرار الإسرائيلي انشغلت ومازالت بجدل واسع كشف وأفصح عن حجم العقدة الاستراتيجية التي يمثلها قطاع غزة بالنسبة للدولة العبرية الصهيونية ومشروعها للحل مع الفلسطينيين، وبعد أن كانت التقديرات الإسرائيلية تشير إلى توقعات عالية من الحرب العدوانية المجنونة على القطاع، نظراً لحجم القصف الجوي والدمار الهائل، ونظراً للحالة العربية الرسمية التي اتسمت بالضعف والهزالة، نزل وهبط سقف التقديرات والتوقعات الإسرائيلية إياها، خصوصاً بعد التوغلات الأخيرة لجيش الاحتلال ومأزق العملية البرية، فانتقل سقف الأغراض وتالياً التوقعات الإسرائيلية من اجتثاث حركة حماس وعموم الأجنحة العسكرية الفدائية العاملة في قطاع غزة، إلى توجيه ضربة للبنى التحتية لحركة حماس، ومن ثم إلى إعلان هدف الحملة العسكرية تحت عنوان وقف إطلاق الصواريخ على المستعمرات داخل حدود فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨. بل وأضافت

وزيرة الخارجية الاسرائيلية تسيبي ليفني في تصريحات أطلقتها بعد أيام عدة من عمليات التوغل البرية بأن "الأهداف المتوخاة تحتاج حملات عسكرية عدة " مع علمها أن الوقت المتاح لإسرائيل محدود جداً، وخاصة في ظل حملة الاحتجاجات الواسعة ضد العدوان والتضامن العالمي مع الشعب الفلسطيني.

وفي هذه المناخات من الجدل الدائر لدى المستويات العليا للقرار في إسرائيل حول الجدوى الممكنة من العملية العسكرية الجارية ضد قطاع غزة في محصلتها النهائية، بدأت النقاشات تفرض نفسها داخل أوساط المثقفين والأنتلجنسيا اليهودية في إسرائيل، في انقسام واضح بدأت تباشيره بالتبلور الأولي وفق ثلاثة رؤى. بين رؤية واتجاه أول مازال حضوره محدوداً ومتواضعاً لكنه مؤهل للتوسع والانتشار ككرة الثلج في حال استمرت العمليات الدموية ضد غزة واستمر معها الصمود الفلسطيني، وهو اتجاه يرى دعاته وأصحابه أن إسرائيل تكرر المكرر وتعيد إنتاج التجربة اللبنانية بشكل آخر، حيث لا جدوى من الحملة العسكرية على قطاع غزة، وأن منطق القوة لن يحل مشكلة بل وسيدمر مسارات التسوية في المنطقة ويعيد تعقيد المعقد، ومعتبرين في الوقت نفسه أن طريق الحوار مع الطرف الآخر بات ضرورة حتى ولو بشكل غير مباشر. ففي أعقاب تعاظم الضغوط الدولية وفشل الحملة البرية في وقف صواريخ المقاومة. ومن هذا المنطلق تشهد إسرائيل نقاشاً متصاعداً حول جدوى استمرار الحملة ومخاطر تحولها لحرب استنزاف. وقد بدأت الصحف العبرية بعد الأسبوع الأول من العدوان على غزة تعكس تصدع الإجماع الإسرائيلي حيال المرحلة الثانية من العدوان، وتظهر حالة البلبلة والاختلاف في التوجهات بشأن مستقبلها لدى الرأي العام والمؤسسة الحاكمة، خصوصاً بعد الكشف عن المذابح التي ارتكبتها قوات الاحتلال، وقصف المدنيين العزل في مدرسة الفاخورة التابعة لوكالة الغوث في مخيم جباليا، وهي الجريمة التي ذهب ضحيتها (٤٣) مدنياً فلسطينياً إضافة لجرح العشرات. بل وذهبت بعض الصحف العبرية في دعوة الحكومة الاسرائيلية للبحث السريع في إنهاء العملية العسكرية والتعاطي الجاد مع المقترحات الدبلوماسية.

أما أصحاب الرؤية والاتجاه الثاني وهم من بعض مثقفي ومنتسبي حزب العمل وكتلة ميرتس بالذات، فإنهم يدعون لـ (عدم تكبير الحجر) وإنهاء الحرب بسرعة بأي صيغة كانت، حيث عامل الزمن يشكل البعد الأشد تعقيداً في الحرب على غزة. ففي تقديرهم أن فرقتين من الجيش الإسرائيلي وربما أكثر من ذلك سوف تعلقان في معارك متواصلة لمدة لا تقل عن خمسة أشهر حسب الخطط الموضوعة، ومعها سوف تكون المستعمرات الجنوبية عرضة لقصف مستمر ولو بعدد محدود من الصواريخ، وأن الداخل الإسرائيلي سوف يدخل الانتخابات على وقع خسائر الجيش التي لن تكون قليلة، ومن هنا فسوف تعود حلقة سباق الزمن للظهور في معادلة سيكون فيها الجانب الفلسطيني رابحاً كلما طال أمد الحرب بينما تتكبد إسرائيل الخسائر السياسية والمعنوية باستمرار العمليات في غزة ما لم يتحقق أي من الأهداف المفترضة، وحيث يوجه القادة العسكريون انتقادات قاسية لتكبير الحجر السياسي كما حصل في لبنان. ويرون أن تواصل إطلاق الصواريخ على المستعمرات وبلوغها نقاطاً جديدة، واستمرار انطلاق صافرات الإنذار في المستعمرات بسبب القصف الصاروخي وصمود الفلسطينيين في القتال البري المتحرك، سيفضي لتوالد تفاعلات مؤثرة على جبهة الفلسطينيين الداخلية من إعادة توحيد صفوفهم وتهيئة الأرضية والعوامل الدافعة باتجاه انطلاقة انتفاضة فلسطينية ثالثة ستضع إسرائيل مرة جديدة تحت الإدانة الدولية الواسعة. فإشارات التحرك الشعبي الفلسطيني

تظهر في مدن الضفه الغربية مثل نابلس وجنين وغيرها ولن تستمر عند حدودها الراهنة في حين ترتكب إسرائيل وجيشها المجازر في غزة؟.

فيما تنطلق رؤية الاتجاه الثالث من أن لا جدوى للهدنة أو التهادن أو الحوار مع حركة حماس أو أي من القوى الفلسطينية الفاعلة في قطاع غزة، باعتبارها تتبنى شعار محو "دولة إسرائيل" وامتلاك حركة حماس "ميثاق متطرف" مفصل في كل مبادئه ومواعظه، معتبرين أن مطلب "الحديث مع حماس" من وجهة نظرهم عديم الأساس في الواقع.

"اليسار الصهيوني" ومطلب انتقال من الطاولة الرملية إلى الطاولة السياسية

في هذا الوقت جاءت مسيرات ومظاهرات مثقفي وأنتلجنسيا "اليسار الصهيوني" في تل أبيب وهم من المحسوبين على أصحاب الاتجاه الأول بقيادة الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة والتي يشكل الحزب الشيوعي الإسرائيلي (حزب راكاح) عمادها الرئيسي، ويمتلك أربعة مقاعد في الكنيست الإسرائيلي ويضم في صفوفه بعض أهم رموز العمل الثقافي داخل دولة الاحتلال، لتثير المزيد من أجواء التفاعلات الداخلية من جدوى العملية العسكرية على قطاع غزة ومن جدوى استخدام القوة لخلق وقائع وترتيبات معينة على الجبهة الفلسطينية، معتبرين(وفقاً لتصريحات عضو الكنيست دوف حنين وهو على رأس المتظاهرين) بأن العملية العسكرية لن تجدي نفعا، وأن من المشكوك به القضاء على حركة حماس في هذه "الحرب البائسة" بينما وجه "الدولة بات مقضياً عليه"، حيث "قضي على النخب المدنية، فهي لا مبالية وخائفة" وقضي على "معسكر السلام" الذي من المشكوك به أن "يستمر وأن يدعم مسيرة التسوية"

وترافق مع مظاهرة تل أبيب لقاء عمل تنادى إليه مفكرون وكتاب وسياسيون من بينهم مسؤولون سابقون في حزب العمل بهدف إقامة حركة يسارية تنضم إلى حركة ميرتس لتعزيزها في الانتخابات القادمة بعد أن تراجع رئيس الحركة حاييم رامون عن تأييد العملية العسكرية على قطاع غزة، ومن بين المنظمين لهذا اللقاء الوزير السابق، عوزي برعام، وعضو الكنيست السابق لوفا إلياف، والكاتب عاموس عوز، وتسالي ريشيف (من المبادرين لإقامة حركة السلام الآن)، والبروفيسور موردخاي كارمنتسر، ونير برعام، وممثلون عن حركة الخضر، ورئيس الكنيست السابق أبراهام بورغ، الذي كتب يوم (٢٠٠٩/١/٥) على صفحات هآرتس "أعتقد أنه لم يعد ممكناً الانتصار في الحروب، ولم يعد ممكناً إبادة شعوب، والزعامة الاسرائيلية في حرب غزة مآلها أن تفشل باسمنا".

وبعد يومين من القتال انضم إليهم أيضاً، مثقفون وسياسيون من داخل الكيان الصهيوني، دعوا إلى وقف النار وإلى "الحديث مع حماس". معتبرين أن البزات العسكرية "بزات عسكرية مغلقة الحس وملطخة بالدماء، وتحت رعايتها مسموح تنفيذ كل جريمة" وأن "التجربة تدل على أن منطق القوة وحده لن يعطي لإسرائيل الهدوء، وأن اتفاقاً إقليميا دائماً سيلزم إسرائيل في نهاية المطاف مغادرة المونولوغ" (حديث مع الذات) و "الحديث مع حماس" ولو موارية وعن طريق الوسطاء بعد أن ثبت أن القتل والدمار في لبنان صيف العام ٢٠٠٦ لم يحققاه أيضاً. فعاموس عوز يدعو "لوقف النار الآن" ودافيد غروسمان يكتب "لنوقف النار"، ومئير شليف يكتب عن "صورتنا الأخلاقية المشوهة حتى أصبحنا وحوشا"، ووصل الأمر ببعض المثقفين الإسرائيليين للقول "ملزمون بأن يوقفوا للحظة آلة القصف ويسألوا أي إسرائيل هي هذه؟ ماذا سيكون عن مكانتنا في العالم، الذي ينظر الآن إلى غزة؟ ما الذي نفعله بالمنظمة العربية المعتدلة؟ وماذا بشأن الكراهية الشعبية التي نزرعها من الهند وحتى إفريقيا؟ أي خير سينشأ لنا من هذا القتل

والدمار؟".

وعلى جانب آخر من المواقف التي بدأت تتفاعل داخل صفوف الأنتلجنسيا في إسرائيل، بدأت قطاعات منهم ترى بأنه بات من الصعب تمييز النجاحات التي تحققت على ضوء الأهداف التي كان قد تم الإعلان عنها بداية القصف الهمجي للقطاع أو تشخيص وقوع انعطافة استراتيجية بعد أيام من التوغل البري، فتلك الأهداف الكبير لم يحقق حتى الآن مردوداً من الإنجازات العملية لجهة وقف إطلاق الصواريخ الفلسطينية، ولم يتم وقف عملية التصدي الفعالة للقوات البرية الاسرائيلية من قبل المقاومين الفلسطينيين على مختلف المحاور التي تحاول قوات الاحتلال أن تتقدم عليها. معتبرين في الوقت نفسه أن الحاجة إلى تحقيق إنجاز بعد حملة القصف الجوي العنيفة وانفراغ بنك الأهداف دفع القيادة السياسية الاسرائيلية لأن تضيف إلى الضربات الجوية خطوة برية أيضاً بدأت تنتقل بالوضع الاسرائيلية إلى حالة صعبة، ولتتحول حلم من خطط وأدار العملية العسكرية بأسرها إلى "حلم يقظة" بل وقد يصبح الحلم كابوساً متواصلاً على حد تعبير مثقف إسرائيلي على صفحات معاريف.

من جانب آخر، فإن حجم ردود الفعل الدولية على مستوياتها غير الرسمية، وهي ردود فعل غير مسبوقة من حيث حجم الإدانة للعدوان والتضامن مع الشعب الفلسطيني، وانتشار الفعاليات المساندة لكفاح الشعب الفلسطيني على امتداد المعمورة، دفع أيضاً إضافة لمجموعات الأنتلجنسيا، العديد من الشخصيات السياسية والأكاديمية داخل الدولة العبرية وعدد من المعلقين والمراقبين الإسرائيليين، ومنهم المعلق العسكري لصحيفة يديعوت أحرونوت رون بن يشاي لإطلاق التحذيرات من تواصل النشاط الجوي الإسرائيلي، ومن تعمق العملية البرية، التي قد تعقد الفرصة لإنهاء سريع للحملة العسكرية، وفي دعوة الحكومة الاسرائيلية إلى قطف ثمار "الإنجاز" العسكري وترجمته باتفاق سياسي، محذرين من مغبة توسيع العملية البرية والوقوع في كمائن المقاومة واستدراج الجيش المحتل إلى قلب المناطق السكنية بغية قنص جنوده واستهداف دباباته بالصواريخ المضادة للدروع والمراهنة على كسر إرادة حركة حماس ودفعها لرفع الراية البيضاء. كما في الحديث عن تحول واقعي يؤكد شرعية حركة حماس الآخذة في التعمق، وحدوث تحول بحدود ما في الرأي العام في المجتمع الدولي في ثبات إسرائيل في صورة الأزعر الإقليمي. ومطالبين القيادة الاسرائيلية بالتجاوب مع المبادرات الدولية خصوصاً لجهة فتح المعابر والسماح بتدفق المساعدات الدولية من غذاء ووقود إلى قطاع غزة، وهو أمر لن ينقص من "قدرة إسرائيل العسكرية والسياسية" على حد تعبير أصحاب الرأي المشار إليه، وفي الوقت نفسه يوفر لإسرائيل لحظة الانتقال من طاولة الرمل إلى الطاولة السياسية.

❑❑

بيوت غزّيّة

د. حسن حميد

البيت الأول:

جدران، ونوافذ، وأبواب، وسقف، وقطعة لباد، ومشاتل حبق ونعناع، وأبوان، وثمانية أولاد، ومذياع، وتلفاز، وكتب مدرسية، وبطانيات، وفرش، وخريطة فلسطين منسوجة بالخيطان على رقعة خيش، سبحات معلقة على مسمار في الجدار، صورة لرجل شيخ (بالأبيض والأسود)، القرآن الكريم في حقيبة بيضاء مثل الثلج تعلو النافذة الخشبية، دالية في إهاب التبرعم، مدفأة تلملم نارها بالكفين، كلام،و نداءات، وأسئلة، أرواح تجري هنا وهناك، صخب الأطفال ومشاداتهم، وصوت الأم المتهدج يرجو الهدوء.....

فجأة، كتلة حديد، وهجة نار، تنقض على السقف فيتهاوى بعنف وارتجاج مذهلين، تميل الجدران، تتداخل، تصير قطعة اللباد رداءً يقطر دماً لأطفال ثمانية وأبوين، وكتب مدرسية، وبطانيات، وفرش، وخريطة فلسطين، وسبحات ملونة، وقرآن كريم، ودالية مبرعمة، ومدفأة لا نار فيها، وتلفاز أخرس... وبيت لم يعد بيتاً لولا صوت مغنية يصدر عن مذياع بني اللون، يصرخ «نرفض نحن نموت».

البيت الثاني:

مساحة واسعة، جدران متآخية، شجيرات زيتون وليمون وكرمى... وخلقٌ من البشر، أطفال، وصبايا، وشبان، ونساء، وشيوخ يتوافدون.. فيحتشدون تباعاً داخل المساحة الواسعة، وجنود سمان ثقال يرتدون الحديد والكاكي... ينهرون، ويصرخون، وقد لفهم الاضطراب، يأمرون الخلق المحتشدين بالوقوف قرب الجدار الطويل... ثم وحين يستقيم المشهد لهم... يطلقون الرصاص بجنون وعصبية، وهم يتقافزون لكأن الرصاص يصيبهم هم أنفسهم، والأجساد، أمامهم، تتلوى، وتنحني، ثم تتهاوى، فيلوذ بعضها ببعضها الآخر قرب الجدار الطويل : رصاص صخّاب، وأصوات راطنة يحمس بعضُها بعضَها الآخر من أجل المزيد من القتل، ودمٌ يسحّ من تحت الأجساد المتعانقة، يجري مثل السواقي... خطا الجنود، وأحذيتهم الوالغة بالدم تنسحب بعيداً، وقد انطفأت الحركة، وتلاشت التأوهات، والآنات وهمهمات الأطفال التي تنادي الأمهات اللواتي احتضن الصغار الصغار، عيون مفتوحة مثل إيقونات الكنائس، ورؤوس مشقوقة مثل الأرغفة، وصدور تفور بدمها مثل النوافير، وأرض تسابق نفسها لاهثة كي تمتص الدم، كي لا تبدو الفاجعة أكثر...

و ركام عجيب يغطي الأجساد، وفي المقدمة يد طفلة ترتدي معطفاً زهري اللون... متدلية مثل شريطة حرير علقت برسغها ساعةُ خمريةُ اللون... عقاربها تدور، وفي داخلها ديك له عرف فجري اللون يهتز وينتفض...

لكأنه يوشك على الصياح.

البيت الثالث:

واجهة حجرية، وسقف توتياء، وشجرة كينا عالية، وحطام كثير، ونافذة غادرت حائطها عنوة، فتدلت نحو دالية العنب المعرّشة، وابريق تنكي مال على جنبه بعدما ديس، ودمية بلاستيكية مقطعة، وملابس مدرسية، وأقساط، ومناديل، ومرآة مكسورة، وحقيبة نسائية محترقة، وجرة ماء متشظية، وشجرة رمان دائرية الشكل دلت أغصانها قليلاً نحو الأرض كي ترتشف الدم الجاري... وكي تلجأ إليها بضعة طيور من الدجاج والبط، وكلب صغير تبقع لونه الأبيض بالدم، وثلاثة أرانب سود، وقطة قمرية اللون، وفي الطرف الداني يبدو قميص أبيض ممسوك من طرفه بحجرين أسودين، كُتب عليه بالدم: انتقل أهل هذا البيت إلى المشفى منذ دقائق، ومن هناك انتقلوا إلى المقبرة.. المعذرة، لا يوجد أحدا.

البيت الرابع:

عجوز فرعاء وسط غبار ينبعث عالياً، أجاعيدها هي كل وجهها، تبدو كأنها حاطبة الزمن... تقف في صدر كومة من حجارة ورفاقة باطون مستطيلة، وحيطان متهدلة مثل قبة قميص... كانت قبل قليل تشكل البيت البادي في الصورة التي تحملها العجوز بيدها وتلوح بها، وصوتها المخنوق يهمهم: راح الولد وراح البيت... وتدفع الصورة إلى الضوء بعيداً عن الغبار... فيبدو شاب طويل عريض يتصدر واجهة البيت المضاءة، لكأن البيت يشير إلى الشاب الذي كان، ولكأن الشاب يشير إلى البيت الذي كان أيضاً... والعجوز تحاول الصعود جاهدة نحو أعلى الكومة... وصوتها يتلوى بين سحب الغبار... شجياً:

ع الندى يا بيضا
شوفيلي حالك..
ع الندى يا بيضا
حالي من حالك...
ع الندى يا بيضا...

البيت الخامس:

حبل غسيل طويل مثقل بالثياب البالية الساكنة... وأحذية مغموسة بالدم مبعثرة هنا وهناك لكأنها كانت في طراد... وكلب يدور حول نفسه وينبح نباحاً ليس هو كالنباح... ودم يقطر من آخر ظهره، إنه يدور مثل مروحة كي يصل خطمه إلى جرحه، ولكن هيهات!!...

ثياب بليلة بالحزن، مشدودة إلى الحبل... مثل شاهدة قبر... فوق جرف انهدامي، غار فيه البيت، والأولاد، والأبوان، والجدة... وإلى جواره شارة سوداء كتب عليها بالدهان الأبيض:

الأب: محمد الداهش: لن يذهب إلى عمله في الميناء

الأم زينب العطية: لن تذهب إلى السوق بعد الآن

الأولاد الذكور والإناث: علي، وسامي، وحسين، وحسن، ومحمد، وفاطمة، وسمية، وآمنة لن يذهبوا إلى المدرسة ثانية لأنهم أخذوا الشهادة قبل قليل.

ملاحظة: الجرف الانهدامي من هندسة الـ F16.

البيت السادس:

قبة وسيعة ملوّنة يعلوها هلال نحاسي كبير تدحرجت على الأرض مثل كرة ثقيلة، ثم استقرت إلى جوار شجيرات الزيزفون المحاذية لساقية الماء الناحلة... قربها اثنان، شيخ قصير أشيب يرفع صوته مؤذناً الله أكبر الله أكبر... وشيخ قصير أشيب أيضاً... يحاول شد طرف سجادة بدت ألوانها المتداخلة... ولكن هيهات فالركام المتعاظم في علوه وامتداده يحول دون سحبها... يحاول مرة ثم مرة... ولكن السجادة لا تطاوعه، والركام لا

ينفك عنها... فيجالسها، وقد نظّف طرفها... ثم ينحني عليها ويقبّلها...

البيت السابع:

جرس فضي كبير واسع يكاد يضيء، وحبال غليظة مبرومة مشدودة إليه ربطاً، ودمارٌ هائل يبدي ما تحته من خشب صقيل عسلي اللون، وإيقونات سحّت ألوانها، وشموع مطفأة.. وثياب القساوسة السود ابتلت بالدم...

هنا.. وفي المقدمة تماماً ، راهبة تنحني على صليب ذهبي اللون... رقّاج، ويدها... تجول في صدرها مثل بندول الساعة وصوتها الراجف يبحّ راجياً:

أبانا الذي في السماء....

❑❑

ما بعد المحرقة على أرض غزة

د. يوسف جاد الحق

أجل. هي محرقة دونها ما زعموا عن (هولوكست) هتلر. هي الجحيم بعينه انصبَّ على أهلنا في غزة، لكأنه يوم القيامة.

لن أمضي في وصف ما جرى على أرض غزة خلال الأسابيع الثلاثة الماضية فقد كتب فيه الكثير، وشاهدته شعوب الأرض قاطبة على الشاشات الفضائية، وهو في ملخصه:

أ ـ هجوم إسرائيلي همجي لم يدع جريمة منكرة إلا عمل على اقترافها. تفنن في إجرامه بسادية وبربرية لا مثيل لها.

ب ـ شعب أعزل تسلط عليه أعتى أدوات القتل والتدمير العسكرية الأمريكية مما كان معدّاً لحروب محتملة مع الاتحاد السوفياتي تفتك بالإنسان والشجر والحجر، وتشيع الخراب والحزن والألم واليتم والثكل في كل مكان من أرض غزة المحاصرة والمحصورة في نحو ثلاثمائة وستين كيلو متراً مربعاً يعيش فوقها مليون ونصف المليون من البشر المنكوبين بالسرطان الإسرائيلي التلمودي.

ج ـ مقاومة محدودة العدد والسلاح تحيطها عوامل الإحباط من كل جانب، ومع ذلك يدفعها ما تملك من إيمان بقضيتها وشعبها إلى مواجهة غير متكافئة مع عدو شرس فاق إجرامه كل الحدود، بصلابة أسطورية أدهشت، بل أذهلت العالم كله بصمود غير معهود في مثل ظروف غزة، فأصبح أمثولة لسائر الشعوب على مدى اتساع العالم.

ما هو المتوقع منذ الآن، بعد هذه المحرقة المشهودة على مرأى ومسمع من الأصدقاء والأعداء على السواء في شتى أرجاء الأرض؟ وما هي الآثار المترتبة عليها على صعد ثلاثة:

الفلسطيني، والعربي، و(الإسرائيلي) ـ الأمريكي

* غني عن البيان القول بأن ما بعد محرقة غزة لن يكون كما كان قبلها. نحن الآن عند منعطف حاد من شأنه تغيير المشهد كله، ذلك أن الطريق الذي سوف يسلك بعد هذا المنعطف سوف يختلف عن كل ما مرّ بنا في معركتنا الطويلة مع العدو بأطرافه جميعاً: (إسرائيل)، وأمريكا، وبعض دول الغرب، والضالعون مع هؤلاء من العرب.

فيما يتعلق بالفلسطينيين، فقد أثبتوا للعالم كله أن قضيتهم لم تمت ولن تموت أبداً برغم سائر عوامل التيئيس والإحباط المحدقة بهم على أكثر من صعيد وفي أكثر من اتجاه، والتي ليس هذا بمقام الحديث فيها. ولقد أثبتوا من جديد بأنهم مصممون على مواصلة النضال الذي لم يتوقف يوماً منذ سبعين عاماً ونيف. وهاهم على الرغم من إمكاناتهم التسليحية واللوجستية المتواضعة، وعلى

الرغم من تخلي القادرين من إخوانهم العرب عن دعمهم ومشاركتهم معركة النضال عن الأرض الفلسطينية ـ العربية المقدسة، برغم كل ذلك مضوا في معركتهم مضحّين بالأرواح والدماء وما يملكون من مال وعقار وبنية تحتية دون أن يهنوا أو يضعفوا أو يتراجعوا أمام قوى عاتية بسلاحها وإعلامها ومموليها ومسخري المحافل الدولية لخدمتها والانحياز لها. فئة قليلة انتصرت على جحافل من الأعداء بإيمانها واستعدادها للشهادة في سبيل الله والوطن والأمة، وهي أمور لا يملك العدو من أسبابها شيئاً. ولقد كان من شأن هذا الصمود ـ مضافاً إلى هزيمة العدو في عدوانه عام ٢٠٠٦ على لبنان أمام المقاومة اللبنانية العظيمة ـ وكان من شأن هذا ولادة قناعة يقينية لدى الفلسطينيين والجماهير العربية المساندة بأن اليوم الموعود، يوم التحرير والعودة آتٍ طال الزمان أم قصر. ولا نغالي إذا ما قلنا إن صمود المقاومة في معركتها الراهنة أعاد إلى الجماهير العربية إيمانها بقدرتها على الفعل والحركة من أجل تغيير الواقع البائس الذي طال أمده في سائر الأرجاء العربية، فرأيناها وقد هبّت عن بكرة أبيها في انتفاضة جبارة من المحيط إلى الخليج تناصر المقاومة وتشد من عضدها، منددة في الوقت نفسه بالمتقاعسين والمتهاونين والمستسلمين من بعض أنظمتها. هذا فضلاً عما أعادته المقاومة إلى أبناء العرب جميعاً من إيمان بأن تحرير الأرض العربية المحتلة آتٍ لا محالة.

* أما فيما يتعلق بالعرب كأنظمة فقد تم الفرز الواضح بينهم على ضوء المواقف مما جرى على أرض غزة. لقد تبين بوضوح أن هناك فريقين مختلفين في النهج والتوجه والهدف. فريق ثابت على المبدأ مقاوم ممانع مقاتل لا يسلم ولا يستسلم يقف بالمرصاد في مواجهة المخططات الصهيونية ـ الغربية، عاملاً على إحباطها، شعار أفراده القتال والنضال حتى النصر. ولن يصرف هذا الفريق عن مثله الأعلى ترهيب أو ترغيب. وهو يدرك أن عوامل النصر أمست اليوم متوافرة أكثر من ذي قبل، فإسرائيل انكشفت هشاشتها ووهنها وأنها لم تكن فيما مضى أكثر من وهم وقع العرب في شركه لأسباب منها ما هو ذاتي ومنها ما هو ناتج عن إعلام مقتدر، بارع في التضليل والكذب والخداع. كما إن أمريكا نفسها لم تعد أمريكا التي عرفنا لعقود طويلة مضت. أمريكا جورج بوش هي غير أمريكا ما قبل عهد المذكور. لقد غدت أمريكا اليوم، أو إنها ستغدو عما قريب دولة ثانية وليست دولة القطب الواحد المهيمن على النظام العالمي.

ولا تفوتنا الإشارة هنا، إلى أن موالاتها لإسرائيل ودعمها المطلق لها، وانصياعها لتنفيذ رغباتها التي كان من أهمها دفعها إلى حروب لم تكن في مصلحتها (أفغانستان والعراق والصومال وغيرها) ودفعها لمناصبة الشرفاء من عرب ومسلمين العداء لا لشيء إلا تحقيقاً لرغبات إسرائيل الناجمة عن عدائها للعرب خاصة والمسلمين عامة ـ هذا كله كان السبب الرئيس لما آلت إليه أمريكا الدولة الأهم والأقوى ـ باعتبار ما كان ـ في عالم اليوم. الفريق العربي الذي اعتمد على أمريكا قوية و(إسرائيل) وسيطة بينه وبين أمريكا فمضى يخطب ودها ورضاها كوسيلة للوصول إلى قلب السيد الأمريكي. أو لم نر من بين هؤلاء من يتبادل الزيارات والدعوات والهدايا والقبلات مع أساطين الطرف ـ العدو لهذه الأمة، على رأسهم تلك العصابة الإجرامية الإرهابية الخارجة على سائر القوانين والشرائع السماوية والأرضية متمثلة في جورج بوش وديك تشيني، ورامسفيلد وبولتون وبيرل وولفتز وأولمرت وباراك وموفاز وشارون، وأخيراً لا آخراً شيمون بيريز رأس الكيان الصهيوني الذي ظهر على الشاشات

الفضائية ليقول دونما خجل بأنه (لا يريد لأحد أن يقتل... وأنه لا يحب أن يرى الأطفال الفلسطينيين يقتلون) في اللحظات ذاتها التي كانت طائراته تقصف ودباباته تنسف ومدافعه تعصف فوق رؤوس أولئك الأطفال وتلكم النساء وأولئك الرجال الفلسطينيين لا لسبب سوى أنهم فلسطينيون يرغب (السيد) بيريز وزمرته الحاقدة التلمودية لو تمكنوا من استئصالهم عن بكرة أبيهم.

هل نذكره بقانا الأولى والثانية على يديه وبأوامره وتعليماته؟ وبوصفه الآن رئيس عصابة مجرمي الحرب فيما هو جار الآن في غزة..؟ وليس علينا أن ننسى ـ ما دمنا في صدد الحديث عن الإجرام والإرهاب تلكما السيدتين (الجميلتين الجليلتين) كونداليزا رايس وتسيفي ليفني عميلتي السي آي إيه والموساد..!

تلك نجوم آفلة ولكن هذا الفريق العربي ما انفك عن التعلق بأذيالها، ساعياً لمرضاتها. إنه لعمى سياسي عجيب... إنه عمى البصر والبصيرة معاً.

* أما فيما يتعلق بالصهاينة ومن والاهم فإننا نبشرهم بهزيمة منكرة قادمة تجعل نهايتهم قاب قوسين أو أدنى. آية ذلك أن إسرائيل وأمريكا لم تحققا شيئاً من أهدافهما من جراء عدوانهما هذا واقترافهما أبشع وأفظع جرائم العصر. ولكن ما هي تلك الأهداف المبتغاة..؟

ـ وقف إطلاق الصواريخ من غزة. (هكذا قالوا).

ـ القضاء على المقاومة متمثلة في حماس وأخواتها من الفصائل الأخرى.

ـ استعادة الأسير شاليط (المقدس لديهم)..!

ـ استعادة الهيبة المفقودة لإسرائيل التي دخلت مرحلة العد التنازلي في الحقبة الأخيرة ولاسيما إثر هزيمتها على أيدي المقاومة اللبنانية عام ٢٠٠٦.

ـ عمل شيء ـ أي شيء ـ يسجل للسيد بوش بعد إخفاقاته الدائمة وفشله الذريع على الصعيدين الداخلي في أمريكا والخارجي على السواء في أيامه الأخيرة وقبل أن يغيبه النسيان. ولنقل الشيء ذاته فيما يتعلق بأولمرت المدان بجرائم النصب والاحتيال والسرقة بأحكام قضائية إسرائيلية تحديداً.

ـ التأسيس ـ ربما وعوداً على بدء ـ لمشروع (الشرق الأوسط الجديد.. أو الكبير). آباء هذا المشروع: شيمون بيريز، وديك تشيني ورايس ومن المنظرين له أيضاً هنتغتون الذي قضى نحبه منذ أيام وبرنارد لويس.

هل تحقق شيء من هذه الأهداف..؟

حسبُنا أن نسمع ـ والعالم معنا ـ رئيس وزراء الكيان أولمرت نفسه يعلن خيبته الحقيقية وإن يكن بلغة مراوغة تدعي تحقيق تلك الأهداف تتحدث عن انتصار مزعوم. وهذا ليس غريباً عن زعماء ذلك الكيان المستهترين بعقول البشر.. محتكري (النباهة والذكاء المفرط..!) حمقاً وغروراً.

ما الذي أسفرت عنه تلك الحرب الإجرامية من نتائج بادية للعيان لكل باحث ومراقب؟ من هذه النتائج، فضلاً عن فشلها في تحقيق أهدافها آنفة الذكر:

١ـ كشفها ـ لمن كان يجهل حقيقة إسرائيل حتى الآن ـ طبيعة منطلقاتها وممارساتها ككيان إجرامي بربري أبعد ما يكون عن الصورة الخادعة (الحضارية) والديمقراطية) التي دأبوا على الترويج لها مستخدمين ومسخرين في سبيل ذلك آلة إعلامية جبارة على اتساع العالم دأبها إلى جانب الترويج التعتيم على الجرائم والمجازر والمذابح التي اقترفتها أيديهم على مدى سبعة عقود من الزمن في حق الشعب الفلسطيني حتى بعد أن استولوا على أرضه اغتصاباً

وشردوه تحت كل نجم.

٢ـ أشعلت كراهية لا حدود لها على الكيان الصهيوني وحليفته أمريكا على مدى اتساع العالم، وما التظاهرات الحاشدة الهائلة التي عمت سائر بقاع العالم إلا تعبيراً عن هذه الحقيقة.

٣ـ انكشاف دعاوى البطل والبهتان حول ما أسموه الإرهاب وما أقاموا ـ بدعوى محاربته ـ من حروب وحصارات أودت بالملايين من البشر الأبرياء ضاربين عرض الحائط بحقوق الإنسان في كل مكان وكأن (الإنسان) يتمثل فيهم وحدهم دون سائر خلق الله.

٤ـ ظهور الوجه العنصري اليهودي سافراً أمام العالم أجمع، ذلك الوجه الذي لا يقيم وزناً لعنصر بشري سواهم بزعم أنهم (شعب الله المختار) الذي يحق له ما لا يحق لغيره. من ثم ـ هكذا رآهم العالم كله ـ لا يتورعون عن ارتكاب جرائم في حق الأطفال والنساء والشيوخ فيقيمون المذابح والمجازر للأبرياء في بيوتهم فلا يعفون أحداً من القتل حتى لو لجأ إلى مشفى أو مسجد أو كنيسة بل ومؤسسات الأمم المتحدة ذاتها. وكأنهم يوقنون بأن ذنوبهم وجرائمهم مبررة ومغفورة لا عقاب عليها من أي جهة كانت على وجه الأرض. وقد بدا واضحاً أن أمريكا تدعم هذه الرؤية. ومواقفها في المحافل الدولية دليل على ذلك. تحميها أمريكا حتى من مجرد الإدانة لأعمال لو قام غيرها بواحد بالمائة منها ـ حتى لو كان حادثاً فردياً ـ لحشدت أمريكا الأساطيل والمدمرات من أجل... (حقوق الإنسان).. و(حقوق المرأة) لا سيما إذا كان المكان أرضاً عربية أو إسلامية..!

٥ـ إسرائيل هي (الشكل الأخطر من النازية في العصر الحديث) كما قال السيد الرئيس بشار الأسد في كلمته بمؤتمر القمة في قطر.

٦ـ ما جرى في غزة لا ينسى على مر الأيام وسوف تدفع أجيالهم القادمة الثمن. فالطفل الذي رأى أسرته أو أفراداً منها يسحقون تحت الأنقاض أو رأوا ذويهم يقتلون أمام أعينهم بدم بارد لن ينسوا ذلك مدى حياتهم التي سيرافقها الحزن والأسى ومشاعر الفقد الأليمة. الثأر قادم والانتقام قادم. والغريب أنهم يتصرفون وكأنهم لا يدركون هذه الحقيقة. ولعل أبلغ القول في هذا الشأن ما جاء في كلمة السيد الرئيس بشار الأسد (نعدهم بأننا سنبقى نتذكر... سنعلمهم بأن المؤمن القوي خير عند الله من المؤمن الضعيف.. وأن العين بالعين والسن بالسن والبادئ أظلم..) وأن هذا الذي يحدث سوف ينشئ أطفالاً أشد عداء لإسرائيل، وأن مع كل طفل عربي يقتل سيوجد مقابله عشرات المقاتلين. ليزرعوا ما يشاؤون للمستقبل ولسوف يجني الجناة حصاد ما يزرعون. لن يكون لهم الخيار في نوع الحصاد والنبتة حين تكبر ستكون أكبر بكثير من البذرة التي أنبتتها.. هذه المعاني جاءت في مضامين الخطاب الرائع الصادق المعبر عن كثير مما يجول في خواطر جماهير الأمة العربية.

يكفي أن نذكر أنهم اتخذوا لحربهم الإجرامية شعار (الصدمة والترويع). صدمة من وترويع من؟ المدنيين الذين لم يقاتلوهم وليس في وسعهم ذلك؟ الأطفال الذين ولدوا للتو والنساء ربات البيوت..؟ ترويع من أيها العتاة المجرمون...؟ بل إنهم لم يشاؤوا القتل وكفى بل أرادوا وأحبوا التنكيل والتعذيب في أسلوب القتل باستخدام أسلحة لم تستخدم في الحروب من قبل.. يورانيوم، وفسفور، وعنقودية وما إلى ذلك من أدوات القتل لبني البشر مما تفتقت عنه أذهان مهندسي شركات السلاح المتاجرة بأرواح البشر كبضاعة

رائحة فكلما قتلوا أعداداً غفيرة من بني الإنسان كلما امتلأت جيوبهم وأرصدتهم التي محقت في زمننا الراهن بإرادة الله الذي يمهل الظالم ولا يهمله.

خلاصة القول: إن ما بعد (محرقة) غزة لن يكون على ما كان عليه واقع المنطقة والعالم قبلها. المتغيرات القادمة تبشر أمتنا بالنصر. كما أنها تبشر الكيان الصهيوني ومن معه ومن وراءه بالهزيمة الماحقة في قادم الأيام. فالشعوب لها الغلبة والنصر على الدوام. هكذا علمنا التاريخ على مر الزمان. الصمود البطولي الأسطوري للمقاومة في وجه أعتى آلة حربية بعددها القليل وعدتها الأقل ولأسابيع ثلاثة عجز العدو فيها عن تحقيق أي من أهدافه هو الحقيقة الناصعة الباعثة على الاعتزاز بنضال شعبنا العربي الفلسطيني الذي لم تلن له قناة على مدى عقود طويلة ولن تلين أبداً. وسيظل نصب عينه هدف التحرير والعودة إلى أرض الآباء والأجداد كاملة غير منقوصة. وكل ما حدث حتى الآن لا ينبئ بغير ذلك.

❑❑

لماذا يا غزة؟

زبير سلطان

لماذا يا غزة أفسدت علينا هذا الليل الطويل، كنا نستبيح فيه كل المحرمات والقيم السماوية والأرضية التي تعلمناها في مدارسنا ومساجدنا وكنائسنا وحكايات الجدات حين كن يتحلقن حولنا قبل النوم؟

ألم تعلمي يا سيدة الدم العربي المسفوح أن الفساد غزا عقولنا وقلوبنا وعيوننا، وانتشر كالسرطان في كل أجسادنا وشوارعنا ودوائرنا وأسواقنا حتى في أقلام البعض وعقولهم؟

ألم تعلمي يا راية الكرامة أن النظام الرسمي في الوطن العربي يروج أحلام السلام، وهو يعلم أنه من وحي الشيطان، لهذا كسرنا رايات الجهاد، ورفعنا الأيادي والأرجل، من أجل أن يصدقنا الكيان الصهيوني وسادته قبلنا أي فتات سلام يرمونه إلينا؟

ألم تعلمي يا شرف أمتي الباقي، أن هناك منا من باع شرفه وكرامته، ليضمه بيريز الذي يتبجح اليوم بأنه قتل أولادك ونساءك وشيوخك الإرهابيين، فيصبح عضواً في مركزه العالمي للسلام، فيطبع قلمه وعقله وكرسيه مع من يقصفك ليل نهار بالفسفور، ويغدو كلباً متى شاء بيريز ينبح عليك وعلى كل المتطرفين كما يقولون؟

ألم تعلمي أيتها النور المنبثق من وسط الدم والظلام والجوع والعطش أنك أفسدت على المترفين منا والفاسدين لياليهم الحمراء، وسهرات أعياد رأس السنة، وأعياد ميلادهم وميلاد زوجاتهم وكلابهم وقططهم من خلال ما ترسلين لنا من صور القتل والتدمير؟

ماذا يا غزة العزة لو أنك قبلت الذل والهوان كما قبل به من باعوا فلسطين مفروشة للصهاينة، وتبقين كما كنت تعيشين على فتات العالم ومساعداتهم، ومما يجود به عليك الصهاينة بفتح أبواب السجن عفواً المعابر لبضع ساعات، تدخل عليك صدقات الآخرين؟

ماذا يا غزة الصمود هذا العناد والتمسك بأهداف الحرية والاستقلال والكرامة، وهي انتهت منذ زمن طويل برأي قادة الاعتدال العربي، فالحياة يا غزة جميلة ولذيذة، اقبليها بذلها وعارها وعيشي، ليأخذ الصهاينة المسجد الأقصى فلدينا آلاف المساجد، لنسمي أحدها أقصى، وليأخذوا القدس القديمة فلدينا فائض من الأراضي، وهاهم المعتدلون منا قبلوا أن يكون أبو ديس قدساً، وتكون عاصمة لدولة فلسطينية مسخاً تعيش برعاية وحنان الكيان الصهيوني.

مسكينة غزة فهي لم تعلم أننا حولنا سيوفنا التي تطالبنا بها لنجدتها، قد حولناها إلى سيوف نرقص بها. ألم تعلمي يا سيدة المقاومة أن بوش قاهر العراق والصومال

وأفغانستان، الذي استباح الدم والشرف العربي سلماه سيفنا العربي الأبي، ورقص به على أرضنا، وغنى أنشودة النصر علينا وهتف بحياة صهيون ونحن نقبل يديه ونعاله؟

يا أخت المجد إنك لا تعلمين ما حل بنا منذ سنوات طويلة، منذ ليلة الاغتصاب في كامب ديفيد، فقد تعلمنا ثقافة الاستسلام عفواً السلام وانتشرت في وطننا العربي ثقافة الفساد والإفساد، ونشر أغنياء البترو دولار من عرب الاعتدال ومن عرب الفساد في الفضاء القومي العربي مئات الأقنية الفضائية، خصصوها ليثقفوا بها شبابنا وشاباتنا، ثقافة تقدم لهم يومياً الغناء الجسدي والرقص الماجن والسحر والألغاز والأحاجي، ولم يبق إلا القلة من محطات الفضاء المرئية الذي تبث ثقافة المقاومة وهي قابلة للزوال.

يا علمنا المرفوع على سارية العز لم تصلك أكيد تقارير التنمية الاجتماعية العربية والدولية، بأننا تحولنا من أمة اقرأ إلى أمة لا تقرأ، فقد تركنا الثقافة والقراءة والترجمة، وحتى حضور الأمسيات الأدبية والعلمية والفكرية، وهمشنا كاتبنا وأديبنا. وأصبح باعاً لسلعة كاسدة، سأخبرك يا قبلة المجاهدين بخبرية أن أجر ساعة مغنية أو راقصة تعادل آلاف المرات أجر عام كامل لأفضل مفكر وكاتب وأديب في وطننا العربي.

ألم تعلمي أيتها البقية الباقية من شرف العرب أن الغش الذي انتشر في مدارسنا ودوائرنا ومطاعمنا وأسواقنا هو الثقافة المنشودة تنتشر كالهشيم بين أجيالنا اليوم، وأن الشطارة في نهب المال العام والخاص هي السلوك الأمثل لتلك الثقافة؟

لقد تأخرت كثيراً يا غزة الجريحة لتوقظينا من هذا النوم الطويل على فراش العار والذل، ولكنهم قالوا: خير أن تأتي متأخراً من أن لا تأتي. عدت يا غزة لتنزعي عنا هذا الركام الفاسد، وتلهبي شوارعنا ومدارسنا وساحاتنا ومساجدنا وكنائسنا، وفي كل زاوية بروح العزة والكرامة.

لقد استيقظ هذا الجيل العربي الذي أرادوه راقصاً ماجناً غشاشاً أمياً مستسلماً، فتحول من جديد إلى جذوة نار يبحث عن الشهادة في الروح والمال، ويبحث عن أي طريق ليلتحق بهؤلاء الجبابرة في غزة، الذين يسطرون ملاحم العزة، ويعيدون لنا مجد بدر واليرموك والقادسية وحطين والسويس وتشرين وجنوب لبنان وفلوجة العزة.

شكراً لك يا غزة، واسمحي لنا أن نقبل أيدي وأرجل وهامات الأبطال الذين يؤججون اليوم فينا تاريخ أمة حتى تستعيد مكانتها الحقيقية بين الأمم من خلال الدفاع عن أرضها وكرامتها واستقلالها، ويؤكدون ببنادقهم وأرواحهم أن هذه الأمة لن تكون إلا أمة الملاحم والبطولات والعزة والكرامة.

بوركت يا غزة.. مقاومة وشهداء. ولك المجد والنصر والحرية. وعن قريب بعون الله عز وجل

□□

الشاعر الدمشقي.. (أنور العطار)..
الرومانسية الهادئة.. وأشكال البناء الصوري ومكوناته..

يوسف مصطفى

١- مقدمه:

ما قادني للحديث عن الشاعر الكبير: /أنور العطار/ أبيات تسكن ذاكرتي تعود لعام /١٩٥٨/م كانت مقررة في منهاج الشهادة الابتدائية.. وكان هذا النص عنوانه الخريف، وفي بداية كتاب: (القراءة والاستظهار) كما كان يسمى في تلك الأيام، ولعل هذه الأبيات من أجمل ما قرأت في وصف /فصل الخريف/ مطلعها:

همدَ الحقلُ.. فالعِشاشُ خرابٌ

هجرَتْها على الليالي الطّيورُ

فعلى ضاحكِ المروج اكتئابٌ

وعلى باسم الدّغال فتورُ

كنا ندرس هذه الأبيات مع افتتاح المدرسة في النص الثاني من شهر أيلول، ونرى تجليات معانيها عندما نخرج إلى الطبيعة، والحقول فنغنيها تماهياً مع الطبيعة، وصورها. هذه القصيدة هي إحدى قصائد ديوان (ظلال الأيام) للشاعر أنور العطار..

والمطبوع عام /١٩٤٨/م، وهو ديوانه الوحيد ومن القطع الكبير، وعدد صفحاته مئة واثنتان وأربعون صفحة. ضمت ثمان وعشرين قصيدةً. حملت عناوين: الخريف، غوطة دمشق، بردى، الربيع، الشجرة، بنيتي، نزهة الألم، الصحراء، القلم الخ.

قدم للديوان الأديب(علي الطنطاوي) قال: في طفولة ويفاعة أنور العطار (كان في المدرسة الثانوية الوحيدة في دمشق/ مكتب عنبر/ أعقاب الحرب العالمية الأولى.. عندما أبصرتُ /أنور العطار/ أول مرة أبصرت تلميذاً رقيق العود، دقيق الملامح، أنيق المظهر من غير أن يبدو عليه أثر الغنى، شارد النظرات، يمر في ظلال الجدران خفيف الوطء، حالم الخطا، كأنه طيفٌ يمرُ على خيال نائم.. يعتزل التلاميذ.. لا يكاد يثب وثبهم، ولا يلعب لعبهم).

ويتحدث /الطنطاوي/ عن مصادفة جمعته بالشاب /أنور العطار/ على باب (المدرسة الابتدائية) في إحدى ليالي رمضان حيث وقفا تحت مصباح الشارع، وسمع منه قصيدة /لشوقي/ قرأها بصوت عذب حنون.. (ذكرت له موت والدي قريباً، وذكر موت والده وهو صغير حيث مضينا إلى مقبرة الدحداح.. وهناك على قبر أبيه، وعلى قبر أبي ولدت هذه الصداقة التي أثمرت شعراً، ونثراً، وحباً، وإخلاصاً، وكانت من أسعد الصداقات).

عمل /أنور العطار/ في سلك التعليم معلماً ومديراً للمدرسة (الأولية) في /منين/ ريف

دمشق، وفي مدرسة /حي الصالحية/ في دمشق.. كما ذهب إلى العراق، وعلم في مدارس بغداد. يقول (الطنطاوي) عن أيام بغداد: (كنا فيها معاً أبداً، يدرس أنور في صف، وأنا في صف.. نمشي على الجسر معاً، ونتبع الشط، ونرتاد الرياض.. نزور قصور الخلفاء، ومواطن الشعراء، نؤم الديارات، والأطلال، والمقابر.. نتنسم عرف الأجداد، ونستروح رائحة الماضي.. نستنطق دجلة، نستخبر الآثار، ونسأل النخيل).

كان لأيام /بغداد/ دور في شاعرية أنور العطار، وفي شعره القومي والحماسي. يختم /الطنطاوي/ بقوله: (عاش حياته كما يعيش الشعراء الخلص الملهمون.. شعراء القلب، والروح، واللسان. لا شعراء الألفاظ وحدها والبيان.. كان /أنور العطار/ حليف الحزن.. صديق الأسى.. وقف شعره على تقديس الألم العبقري.. فبكى الأحلام الضائعة كما بكى الأوراق المتناثرة في الخريف، وخلد مظاهر الأسى في النفس، وفي الطبيعة).

شهد /أنور العطار/ الحرب العالمية الأولى وويلاتها، والجوع الذي دبَّ في الناس، والرجال الذين أكلتهم الحرب و/جمال باشا السفاح/ يملأ قلوب الناس فزعاً، وشهداء السادس من أيار، وأعواد المشانق. كما شهد حكومة /فيصل/ الاستقلالية الأولى، وبعدها ليل الانتداب بعد أن كحل عينيه في معركة /ميسلون/.

كل هذه القضايا والصور عاشت في مخزون وذاكرة /أنور العطار/.. لكن قابلها حضور دمشق وجمالها، والغوطة وروعتها، وبردى وصفاء مياهه، وخريف الغوطة، وربيعها في شعره.

كان الرومانسي الحالم، والعذري النقي،.. عالم /أنور العطار/ الشعري عالمٌ واسعٌ لأنه عالم القلب، والداخل، والإحساس المتصل بالفضاء العلوي، والروح المجنحة.

كان جاداً، وحافظاً للشعر، وفي شعره أثر الجد، وتعب البناء، ..كان /لأنور العطار/ لغته، ومفرداته، وأسلوبه. كان يتقن الفرنسية، وقد قرأ شعرها.. رحل /أنور العطار/ عام ١٩٦٢م.

٢ـ الرُّومانسية الهادئة، وشاعرية الوصف:

مقاربتي في هذا الباب هي لقصيدة الخريف، وعدد أبياتها سبعة وسبعون بيتاً يستهلها بقوله:

أسيَ القلبُ فاستراحَ إلى الصَمـ
ـتِ، وللصَّمتِ عالمٌ مسحورُ

تترامى بهِ الشجونُ فيعيَا
ليس يشكُو الضَّنى، وليسَ يثورُ

أينَ زهو الرِّياض في متع العيـ
ـش وأينَ الهوى، وأينَ السُّرورُ؟..

رقدتْ في الغيوبِ قمريَّةُ الدَّو
ح، وطاحَ الهزارُ والشُّحْرُورُ

فجناحٌ على السُّفوح هشيمٌ
وجناحٌ على الوهادِ كَسيرُ

لمْ تعدْ تكرَعُ النَّدى شَفةُ الزَّهـ
ـر ولمْ تُسكِر النسيمَ العطورُ

وانطوتْ مِنْ مباهج الرُّوح الزَّهـ
ـر ولمْ تُسكِر النسيمَ العطورُ

وانطوتْ مِنْ مباهج الرُّوح دُنيَا
كلُّها نائلٌ، وجودٌ وخيرُ

في هذا المطلع الاستهلالي من قصيدة

الخريف يبدأ الشاعر بإيقاع القلب /أسيَ القلبُ/، والأسى هو الحزن، وموقع الحزن هو الدّاخل النفسي، ودلالته في التعبير عن القلب كونه موقع العواطف والأحاسيس في التعبير الأدبي، وموقع الحياة، والديمومة في الوجود الجسمي المادي.. أما أسى القلب، ومفاعيله في اللغة واللسان فقد أودى إلى الصمت (فاستراح إلى الصمت).. والصمت لغة الخوف، والانبهار، والمفاجأة وقد يذهب الصمت إلى التأمل والمراجعة، والاستحضار أيضاً.. فللصّمت عوالمه، وفضاءاته، وتأملاته الساحرة بألوانها، وما تفتحه من خيالاتٍ، ومشاهد، وكشف له رونقه، وسحره.. والصمت ينتمي لعالم التفكير، والاسترسال، وعرض الصور، والخيالات.

إنه صمت الحزن، والتأمل، والتفكر بما آل إليه الوجود، وما اعترى الطبيعة في الخريف.

في الربط الصوري بين أسى القلب، واستراحته إلى الصمت حصلت الصدمة.. صدمة الأسى ومفاعيلها أودت إلى الصمت، ولم تود إلى الكلام.. وكم من المفاجآت تربك، وتودي إلى الصمت.

في البيت الثاني /تترامى الشّجونُ/ في مساحاتِ القلب، والنفس.. فيتعب القلب، ويعيا لكنه يبقى صامداً، وصابراً لا يشكو ولا يثور.. حصل هنا ربط منطقي بين عملية الصمت في البيت الأول كانعكاس للأسى، وعملية عدم الشكوى في الثاني فالصمت سلوك الصابرين غير المنفعلين، وعدم الشكوى مطابقٌ لسلوك الصّبر.

شكل هذان البيتان مدخلاً /تراجيديا/ حزيناً ألمه داخلي نفسي يحفر في الأعماق، وأوحيا بما آل إليه حال الشاعر في فصل الخريف فكانت مفردات: أسيَ ـ استراحَ ـ تترامى ـ يعيا ـ يشكو ـ يثور. هي أدوات التعبير عن الحال والمآل، وهي سلسلةٌ فعليةٌ كلٌّ منها يمهد لحصول الآخر.. فالأسى مقدمة الصمت، والترامي دلالة الانتشار، والتوزع، والشكوى حصيلة الألم والمعاناة، والثورة معادل رد الفعل على المعاناة، وما تفعله.

بعد صدمة الصمت تحصل صحوة السؤال: (أين زهو الرياض في متع العيش).. إنه سؤال المفارقة. بالأمس كنا في الربيع، وأزهاره، وغنائه، وسواقيه، والصيف وثماره، وأفيائه، ونزهاته، ومتعها.. أين ذهبت؟.. ماذا دهى الكون؟.. ما هذا الانتقال؟.. ما هذه المعادلة الكونية.. يتجاوز سؤال الشاعر هنا مفهوم المتعة ولذة العيش والفرق بين الربيع والصيف وبين الخريف. ليطرح سؤالاً كونياً كبيراً ما هذه الدنيا؟.. ما هذه التقلبات؟.. لا شيء يدوم حتى سلوك الطبيعة هو متبدل ومتغير.

في الانتقال التفصيلي لتجليات الخريف وصوره.. يتحدث عن غياب الليالي المقمرة، وانعكاسها في الغابات، وعن مغادرة الشحرور، والهزار للغابة والدَّوح.

اقفرت الغابة، وغاب قمرها. حجبته الغيوم، وهاجر الشّحرور والهزار، وبغيابهما خيّم الصّمت على الغابة، وكذلك الظلام أيضاً.. إنه الصّمت الإنساني والطبيعي.

لقد طال الحزن طيور الغابة فبعضها كئيب على السُّفوح، وبعضها كثيرٌ في الوديان.. فلا طيور السفوح في غنائها وتحليقها، ولا طيور الوديان في طربها، وفرحها.. لقد غادرت تلك الصّباحات الندية، وذبلت تلك الأزاهير، وغاب عطرها. كل هذا مؤداه انطواء مباهج الروح، وزوال دنيا العطاء والخير والجود.

في استحضار /أنور العطّار/ الصوري هنا.. أقام بانوراما صوريةً رائعةً.. فالليالي المقمرة غابت بفعل تراكم غيوم الخريف، ربط هنا القمرية بالغابة وظلالها، وأخذ من مكونات الغابة طيورها عبر صنفين رائعين ومغنيين: هما /الهزار، والشحرور/ (وطاح الهزارُ

والشُّحرورُ).. أي طاح الخريف بغنائهما، وألزمهما حزنه والصّمت. أضاف صورة أخرى هي /الجناح الهشيم/ على السفح والهشامة من الضّعف، والعجز، والتلاشي، والجناح الكسير في الوادي. هي حال الطيور في الخريف.

استخدم الإيقاعات التالية: /رقدت ـ طاحَ ـ هشيمٌ ـ كسيرٌ ـ تكرَعُ ـ تُسكرُ ـ انطوت/ وكلها توحي بالهدوء، والزوال ـ والرقاد ـ الانكسار ـ الهشاشة ـ السكر. والمحصلة الانطواء.. (وانطوت من مباهج الرّوح دنيا) تحدث عن مباهج الرّوح، فكان الخطاب للداخل النفسي.. هذه إحساسات وإيقاعات /أنور العطار/.

في انتقالاته الوصفية، واستحضاره صور الطبيعة يقول:

همدَ الحقلُ فالعشاشُ خرابٌ

هجرتْها على الليالي الطّيورُ

فعلى ضاحكِ المروجِ اكتئابٌ

وعلى باسمِ الدّغالِ فتورُ

وإذا الغيمُ في الفضاءِ ركامٌ

وإذا النّهرُ مغدرٌ محرُورُ

والعصافيرُ نُوّمٌ ليسَ تَصحُو

والفراشاتُ جسَّمٌ لا تطيرُ

فهمود الحقل، وخلوه من الفلاحين كان نتيجة انتهاء مواسمه وجناه، لقد هجره الفلاحون، والأعشاش هجرتها الطيور، وغادرتها.. ذهبت مواسم الأعراس، والأفراح والانجاب.. أما المروج فقد اكتأب لونها، وضاحك الأدغال علاه الفتور، والسكون.

تراكم الغيم في السماء، والنهر شحّت مياهه، والعصافير لازمت الصّمت، والفراشات قبعت في جحورها.

قدّم الشاعر /لوحة خريفية/ للطبيعة ومآلها. أدواتها: همودُ الحقل، وخرابُ الأعشاش، وهجرانُ الطيُّور، واكتئابُ المروج، وفتورُ الدّغال، وركامُ الغيوم، وشحُّ النّهر، ونومُ العصافير، وهمودُ الفراشات.. إنه اشتغالٌ صوريٌّ رائعٌ على مفردات الطبيعة، ومكوناتها، وصفات أطلقها حملت مساحاتها، وفضاءاتها، فالهمود، والهجرة، والاكتئاب، والفتور، والجمود ألفاظ تحمل من الدلالة، والغنى في التعبير، والتصوير، وبالتالي إيقاع جرسها في الدّاخل النفسيّ. وعوالمها المشهدية في الرسم الصوري كلّها سياقاتٌ وبناءاتٌ شعرية نظمها /أنور العطار/ من أناقة قاموسه اللفظي، وسلامة إحساسه الانتقائي، ووضوح المشهد الصوري في نفسه، وعقله، وإحساسه، وتجليات ذلك لغوياً ودلالياً في جمله العادية والشعرية، واشتغالاتها.

في اشتغال /أنور العطار/ على موضوعاته يعنى بتفاصيل الموضوع الواحد، ويدخل في جزئيات ولمّ المشهد الوصفي ليقدم لوحات جديدة فيها الحركة، والدقة، والتفاصيل، ونفاذ البصيرة في المشاهدة، والإضاءة، والالتقاط، وحسن الرّسم والتّصوير.

يقول متابعاً وصف تجليات الخريف. وسقوط أوراق الخريف عنصرٌ هامٌ في تجليات الخريف:

ورقٌ مائتٌ تهاوى على السّهل

وغنّتْ بهِ الصّبا والدّبورُ

ملأ الوهدَ والمساربَ والسُّو

حَ اغتماماً بساطهُ المنشورُ

غمرَ المشعبَ البعيدَ وغطى الـ

واديَ السَّمحَ عصفهُ المنشورُ

خشخشتْ في الرَّحاب أوراقهُ الغـ

ـرُ وللريح بينهنَّ صريرُ

صُفرةٌ توقظ النؤومَ منَ الشجـ

ـر ورمزٌ إلى الزَّوال يُشيرُ

في لوحة أوراق الخريف: ورقٌ ماتتٌ يتهاوى، وتلعب به الرياح يميناً وشمالاً، ملأ الورقَ الوديان، والسَّواقي، والسَّاحاتِ لكنه ملأها غماً وحزناً.

انتشرت الأوراق في المشاعب، والوديان.. ينتقل للصَّوتِ، /خشخشت في الرّحاب أوراقه الغبر/ إطلاق صفة /الغبر/ على الأوراقَ، وجرس الخشخشة على حركة الأوراق جمع الصفة اللونية، والصوتية. صفرة الأوراق تبعث التأمل في المصير والوجود، والزّوال والفناء.

في اشتغاله التفصيلي على /أوراق الخريف/. وصفها بالموت، والتهاوي، ومن يموت يتهاوى. لكن التفصيل جاء في غناء /الصّبا والدّبور/ وكلُّ ريح تقذفها باتجاهٍ معاكس هنا غدت الأوراقَ ملعباً، ومغنىً للرياح. روعة التصوير في غناء الرِّيح بالأوراقَ وحركتها. بعد هذه الحركةَ تستقر الأوراقَ في الأماكن المنخفضة لتتراكم فوقَ بعضها في رحلة الموت والزّوال.. لكنه تراكمٌ حزينٌ. جاء لفظ /اغتماما/ من الغمِّ والحزن.. غمَّ، يغمُّ، غماً. أما الشاعر فاعتمد اشتقاق /اغتماما/ إشعاراً بالتراكم، والإضافة، ومزيد الحزن.

تابع العنصر الصوتيَّ للأوراق/ خشخشت/ وأردفها بصفة الغبار، والغبار رمز التلاشي والزوال.

قدَّم الشاعر مشهداً خاصاً/ لأوراق الخريف/ في الموت، وحركة الرياح، والخشخشة، والاغبرار، والصرير، والصفرة، والرمزية في الزوال.. جمع في لوحاته، المشاهد اللونية، والصوتية، وانعكاساتها النفسية الداخلية.. كانت لوحة رومانسية حزينة انكسارية لمشهدية الأوراق.. إنها الواقع الطبيعي.. لكنها الواقع الرومانسي الحزين الهادئ الذي يحفر عميقاً في العوالم النفسية /لأنور العطار/.

تتجلى الوجدانية الرومانسية في النصوص السابقة، كما تظهر الرّهافة العاطفية، وإحساسها النبيل، (صُفرةٌ توقظ النؤومَ من الشّجو).. والنؤوم هو الشاعر هنا فهو مندمج مع لوحات الخريف،ومنها لوحة الأوراق، ومشاهدها.. لم يكن الشاعر حيادياً فهو المتوحد مع لوحاته إحساساً وتفاعلاً وما تعابير الصمت، وترامي الشجون، والهيكل المتعب، وغياب زهو الرياض، وقمرية الدُّوح وغيرها من الصور أقول: ما هي إلا التعبير عن الإيقاعات الرومانسية، وتجاوز الواضح الصوري، إلى العمق التأثيري الغائب داخل النفس. والأهم من كل ذلك قوله: (وانطوت من مباهج الرُّوح دنيا).. والانطواء سمةٌ رومانسية ارتدادية لعوامل الإحساس بالمحيط، وهو هنا / المحيط الخريفيُّ/ وتداعياته.. ينشد الرومانسيون عالم المثال، فالرومانسيُّ غريبٌ عن محيطه، وهو في مسافة بين الحلم والواقع.

انتقل إلى لوحة رومانسية أخرى وتفصيلاتٍ طبيعيةٍ تتجلى في فصل الخريف إنها لوحة /السماء/ يقول:

تطفحُ السُّحُب في عنان السَّموا

تِ، ويخبُو منها السِّراجُ المنيرُ

ويعجُّ الفضاءُ بالزّبدِ المَنـ

دوفِ، والأفقُ كالخضمِّ يفورُ

ينثرُ الغيمَ فالسّماءُ بحيرا

تٌ لطافٌ، وأنهرٌ وسطورُ

وتغيبُ الأنوارُ إلاّ شعاعاً

يختفي تارةً، وأخرى ينورُ

إنها غيوم الخريف وقد طفح كيلها في السماء فغطت ضوء القمر والنجوم، وحجبته عن الأرض.. أما التفصيل الحركي فجاء في تعبير (ويعج الفضاء بالزبد المندوف) فالغيم كزبد الماء يرغو، ويطفو، وحدود المد الأرضي واتصاله بالسماء يفيض بالغيوم لتتناثر زبداً في كبد السّماء.. تحولت السّماء إلى بحيراتٍ لطيفةٍ من الغيوم، وأنهارٍ تجري لتخطَّ سطوراً، ولوحاتٍ بها نقرأ عظمة الوجود.

أمّا حراك الغيوم فيسمح لبعض الأنوار أن تطلَّ على أرضها، وتعود لتختفي تحت ركام الغيم إنّها جدلية الإطلالة، والاختفاء، الحضور والغياب.

في لوحة سماء الخريف استخدم الشاعر لغة /الفيض والامتلاء/ تطفح السحب، يعج الفضاء، الأفق كالخضمِّ يفور، ينثر الغيم، بحيرات، أنهر وسطور، تغيب، تختفي. علاقة الوجود والعدم، جدلية الثورة والسكون، جدلية التكبير والتصغير في المزاج الرومانسي، وتقلباته.. وإذا كان تعبير /تطفح/ يحمل واقعية الوصف بدلالة الامتلاء.. فإن الفعل /يعج/ يذهب مذاهباً /انزياحاً/ في الدلالة. فالعجيج يحمل مستويين في الدلالة. المستوى الكمي، والمستوى الصوتي في المدى والانتشار، .. كذلك فعل يفور/ .. فالأفق مدى هادئ لكنه غدا يفور بالغيوم وينثرها في بساط السماء، والغياب في قوله: /وتغيب الأنوار/ هو الانطوائية الرومانسية، ورغبة اعتزال الواقع في نفس الشاعر، والركون إلى الحلم التأملي بعيداً عن مشاهدة المؤلف.. واضح ضيق الشاعر بالحياة إنه الضيق النفسي الانكساري الرومانسي في داخل الشاعر.

أمّا القفزة الرومانسية الذاتية فهي تذكر /الحبيب/ ومناجاته:

يا حبيبي أراكَ في حُجبِ الغيـ

ب فيزهي الكونُ السّليبُ الحسيرُ

أيّها الهاجري أطلتَ التنائي

وتعايا مِنْ صدِّك المهجورُ

سَهُدتْ مقلتي، وناجاكَ قلبي

وهفا خاطري.. وحنّ الضّميرُ

طفْ بروحي كما تطوفُ الشّعاعا

تُ، ويسري ضياؤها وينيرُ

كان طبيعي أن يصل الشّاعر في رحلته الخريفية إلى تذكر /حبيبته/ ومناجاته، والرحلة الوصفية للخريف هي رحلة حزن، وتذكر، وتأمل، وتداعيات نفسية.

فالحبيب حاضر في قلب الشاعر ووجدانه يراه من وراء الغيب، وفي هذه الرؤية يولد كونٌ جديدٌ، وعالمٌ جديد /يزهي الكون/ بلقاء المحبين.. إنه الكون الاندماجي الجديد بين المحبين، ومكونات الطبيعة. فاللقاء أحال الخريف زهواً طبيعياً وربيعاً في الداخل النفسي لدى الشاعر .. في البيت خطاب الشكوى من طول الهجران، والجفاء، وتأثيراته الحزينة فالسهاد لازم المقلتين، والقلب يناجي، والخاطر يهفو، والضّمير يحنّ.

حضرت ثلاثية /النجوى، والخاطر، والضّمير/.. وهي عناصر رومانسية أساسية في لغة الشعراء الرّومانسيين ومحركاتهم.. إنّها لواعجهم، واحتراقاتهم الداخلية التي تنسحب على المزاج الرومانسي، وتحكم إبداع شعرائه، وعطاءهم.

في انتقالةٍ رومانسيةٍ رائعة **يكشف الشاعر عن حزنه الدفين وتجليات الفناء لديه** فيأتي التأمل في قوله:

غفلتْ عنيَّ المنونُ فغنيـ

تُ ولحنُ الحياةِ لحنٌ قصيرُ

أتعامى عن الفناءِ وحولي

محنٌ ليسَ تنقضي وثبورُ

ألمي صارخٌ وجُرحي ضريٌّ

والهوى يائسٌ، وجدي عثورُ

وبنفسي قيثارةٌ تتشكى

وأنا الدّمعُ، والأسى، والشعورُ

أتسلى عن الضّنى بلحونٍ

هي روحُ الحياةِ.. والإكسيرُ

الشّجا المرُّ في حماها شقاءٌ

والدُّجى الشاملُ المرَوعُ نُورُ

خاطري من نشيدِها مستثارٌ

وفمي من سُلافِها مخمورُ

هاجسُ الفناء، والقلق، والإحساس بالضيق يلازم الرومانسيين.. فالشاعر بين الأسى، والحزن، وتذكر الحبيب، والاندماج بالطبيعة، والتوحد معها.. لكن عندما يخلو إلى نفسه يعود إلى انطوائه وحزنه، ويستيقظ فيه الشاعر الحزين فالحياة فرصةٌ قصيرةٌ، والمنونِ قادمة، ولحنُ الحياة قصيرٌ، الألمُ صارخٌ، والجرحُ ضار، والهوى يائسٌ، والحظ عسير.

قيثارة النفس تشكو، والدّمع، والأسى، والشُّعور، وبقايا الأمل هي لحن التسلية، وإكسيرها. هذه الآمال هي الشفاء من الشجو، وهي النور في الدُّجى، وهي نشيد الخاطر، وهي خمرة الفم.

العودة ذاتيةٌ في النصّ، وعوالم الحزن، والألم طاغيةٌ فيه.. فالمنون حاضرةٌ وهي في غفلةٍ مؤقتةٍ، والحياة قصيرةٌ، وأيامها معدودات.

في /التتالي التراجيدي/ لحال الشاعر حضرتْ مفرداتُ: المنون، اللحن القصير، الفناء، المحن، الألم الصارخ، الجرح الضري، /وهي اشتقاق مضخم للفظة /الضاري/ واليأس والحظ العثور.. ثم هناك ومضة الأمل، وهي النهوض الرومانسي بعد الانكسار.

لكنه المحاط بالحزن والشّجا، والدُّجى، والخوف.

قدم /أنور العطار/ في هذا النص /عودةً انكسارية/ رومانسية، ومزاجاً شاعرياً حزيناً يحفر عميقاً في النفس، لكنه يحمل بعض نوره، وأمله. إنه الأمل ورقاده الوجداني الانتظاري إنّها /الفلسفة الرومانسية/ في معادلة النهوض، والانكسار وتكرارها. لكنَّ المحصلة الرومانسية هي /انكسارية/ ومتداعية في النهاية.

هكذا تتناوب قصيدة /الخريف/ في شعر /أنور العطار/ فتقدم ألواناً طبيعية، واشتغالاً رائعاً على جزئياتٍ وصفيةٍ وتجلياتٍ كونيةٍ. قدمت خريفاً مثالياً رائعاً هو المزيج بين الخريف الطبيعي الكوني المادي، وبين الخريف النفسي وتجلياته في إبداع الشاعر.. كانت الطبيعة الخريفية ومفرداتها، وتفاصيلها هي عامل الإثارة، وحافز الإبداع، ومثير كوامن النفس.. قدم الملحمة الطبيعية المانحة الحركية، وجدلية علاقتها بالذات الرومانسية الشاعرة.

كان فضاء النص فضاءً حزيناً، والرؤية فيه رؤية ذاتية لكنها إنسانية وشاملة وفيها التأمل بالمصير، والمآل، كان النص ببعده

العلم قراءةً كونية للحياة، والولادة والفناء، حفل النص بالومض الفلسفي: عالم الصمت، دنيا الزّوال، شقوة المغرور بالحياة، الحلم الكئيب، أحجية الوجود، غفلة المنون الخ..

وما تحمله من معانٍ ومن أسئلةٍ في الحياة والوجود والمصير.

كانت قصيدة /الخريف/ أول قصائد الديوان ص /٤/ لعله أرادها قصيدة الحياة، وملحمة صيرورتها. وأسئلتها الكبيرة.

على مستوى المفردات والاشتقاق اللغوي /لأنور العطار/ قاموسه، ومفرداته كلها تحمل معانيها: تكرع الندى، همد الحقل، العصافير نوّم، للتشديد والمبالغة..

الفراشات جسمٌ، بالتشديد أيضاً، الوهد جمعها وهاد، تعصف الصّرصر إشارةً للرّياح، يعجُّ الفضاء، استغلق التفسير، بمعنى صعب، ولم يعرف. ما أضيف للأصل الماضي /غلق/ وما يوحي من إحكام الغلق، /تعايا/ بمعنى تعب وعيي، مخبل من الخبل والخبول الضياع وعدم الوعي، جرحي ضريٌّ من الضراوة أي القسوة والصعوبة.

/التعاشيب أعينٌ جامدات/ في وصف العشب وجمعه أعشاب وقد جمعه على /تعاشيب/ ركب الفناء، الفناء موكب يعبث في الأرض. كان الميل الاشتقاقي في التحول، وفي دينامية بناء الجمل لديه يحمل الشاعر سماته الخاصة في توالد، وتماسك الجمل لديه، وتداخل مستوياتها.. كان الانطلاق التوليدي في البنى الجملية لديه من بنيات جملية عادية ومألوفة إلى بنيات جملية متلاحمة ومرصوفة، تحمل مرونتها، وانفتاحها، ومساحة التأويل، والدلالة فيها. فكان التحول في شعر /أنور العطار/.

التحول في الشعر هو خلق، وتنام، واستقطابٌ. كلُّ جملةٍ تستدعي الأخرى، وتتكامل معها في خلق الشعرية وبنائها.

في قول الشاعر (أسيَ القلبُ فاستراحَ إلى الصّمتِ) هذه جملةٌ ولدت ديناميةً جميلةً جديدةً هي قوله (وللصمت عالمٌ مسحور).. الجملة الأولى أسست لحالة القلب واستراحته إلى الصمت، والثانية ولدت دينامية جديدةً هي ديناميَّة /عالم الصّمت/ المسحور كما وصفه الشاعر.. عالم له فضاؤه، ومساحاته، وتأملاته.

في التوليد السؤالي قوله: (أين زهو الرّياض في متع العيش).. الاستدعاء الدينامي الجديد (وأين الهوى وأين السُّرور).

في قوله: (همد الحقل فالعشاش خرابٌ) هي جملة تأسيس حملت تأسيسها (همد الحقل) البنية المولدة من /همود الحقل/ هي /خراب العشاش/ ولفظ /الخراب/ يوحي بالدمار دمار البيت الطبيعيِّ، وعبر عنه بالبيت العشِّ، وما توحيه أعشاش الطيور من المحبة، والألفة، والحنان وجمع الشّمل.

(ورق مائت تهاوى على السّهل).. جملة التأسيس في البيت التوليد والتحول في دينامية الجملة قوله (وغنّت به الصّبا والدبور).. هذا التوليد منطقي.. فموات الأوراق، وسقوطها على الأرض يقتضي أن تحركها الرياح، وتلعب بها في جهات المكان.

هكذا تتداخل البنائية الجميلة، وتحولاتها في شعر /أنور العطار/.. لتوحي بهذا التكثيف، وبهذه الصورية، كل تراكيب وجمل الشاعر تحمل عوالمها، ومساحتها وخصوصية إيقاعها وتأثيرها..

البنية الإيقاعية في مفردات، وجمل، وقوافي /أنور العطار/ تحمل موسيقاها، ودوي تأثيرها، ومواقع سقوطها في النفس، والداخل، كما تحمل نمط انسجام موسيقاها الداخلية، ومساربها التأثيرية في الوجدان.

هذه الدينامية الجميلة، هذه المفردات حملت شاعريتها في الإيحاء، والعمق، والتضافر والانسجام الشعري، وعوامله الفنية في بنية النص.

في لغة الشاعر ومفرداته ميل إلى التضخيم، وانعكاس لحجم الصورة الطبيعية

في نفسه وحضورها التركيبي على مستوى اللفظ ومحمول الدلالة فيه... إنها (قاموسية أنور العطار).

والتضخيم سمة رومانسية مصدرها فرط الإحساس لدى الشاعر الرومانسي. فتأتي الصورة، بتشكيلها ومفرداتها أيضاً منتمية لعوالم الإحساس الكبير بالأشياء ومفاعيلها في داخل الشاعر، وبنيته النفسية.

٣ ـ خاتمة

جمع أنور العطار مستويات جمالية في شعره جمع بين إنسيابية النص، وعفويته وصدقه، وبين الاشتغال الفني في تركيب صوره، ومفرداته، واختيارها.

جمع بين النحت والاختيار، جمع بين التأتي البنائي والاشتغال القاموسي الشخصي لمفرداته.

اشتغل كثيراً على تفاصيل المكان، وإيقاعه، وامتزج لديه الذاتي بالموضوعي شأن جميع الرومانسيين الكبار: من نديم محمد إلى نزار قباني وحتى رامبو، ولامارتين، قدم تطويراً واضحاً في الرسم الصوري والاشتغال على التفاصيل ولغة الحركة والمكان. العالم الصوري الذي قدمه / أنور العطار/ في جزء منه هو عالمه الداخلي، وقراءته للطبيعة وللوجود.

الإحالات المعرفية لديه إحالات ثقافية تربوية بحكم المهنة والتعليم لكنها تحمل ثقافته التراثية وقراءته للشعر العربي قديمه، وحديثه.

قدّم في ديوانه قصيدة /الخريف وقصيدة الربيع/. إذا كانت قصيدة الخريف هي تراجيديا الشاعر فقصيدة الربيع هي الفرح الشاعري وتجلياته في الطبيعة والنفس.

أنور العطار.. شاعر رومانسي بامتياز يحمل خصائصه الفنية، له عوالمه وإيقاعاته، وأنماط بنائه الشعري. مثّل الرومانسية بوجدانيتها، وقلقها، وإحساسها، وتوحدها مع محيطها ، وفيض مشاعرها، وبريق أملها، وقدم المكان الخريفي بأجمل تجلياته.

❑❑

وصف دمشق
للشيخ أحمد بن محمّد المقّريّ التلمساني

عبد الكريم الحشاش

دمشق ليست حديثة العهد بالثقافة العربيّة بل عريقة، فقد كانت وما زالت الموئل الذي نهل طلاب العلم من معينه، والقاعات التي أمّها العلماء وألقوا على المحتشدين محاضراتهم القيّمة وأشعارهم النديّة ومواعظهم الغنيّة وإبداعاتهم الفنيّة، ها هي دمشق التي حافظت على اللغة العربيّة سليمة من اللحن واللكنات الأعجميّة، تقف بشموخ تصدّ العوادي والمحن وتذود عن حياض الأمّة، تعود لتحتضن الثقافة العربيّة من جديد، الثقافة المتجدّدة النافعة، ثقافة المقاومة والشموخ، الثقافة الأبيّة التي تقف في مواجهة ثقافة الاستسلام والتطبيع، ها هي دمشق عنيدة وعصيّة، فقد دوّخت الغزاة، وقهرت المستعمرين الطغاة، ونبذت المتخاذلين والمتآمرين، ونعرض هنا شهادة عالم وأديب المغرب وحافظه الشيخ أحمد بن محمّد المقّريّ التلمساني المتوفى ١٠٤١هـ، الذي فُتن بدمشق حين نزلها، وعزّ عليه فراقها، وكان رحل من مصر وزار بيت المقدس، ثمّ قدم دمشق، ويقول صاحب خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر عن ارتحالات المقّري، وعمّا وجده في دمشق من التكرمة والإجلال: وأنت لو تتبّعت مقدّمة كتاب المقري "نفح الطيب" لمست في حديثه عن دمشق ووصف مواطنها ومشاهدها، والثناء على طيب أعراق أهليها، ما كان الرجل يشعر به نحو هؤلاء الكرام الذين أكرموا وفادته، وأحسنوا لقاءه، وآنسوه وطنه، وأزالوا عنه لواعج الحزن التي كانت تعتريه لفراق أهله.

ثمّ قال صاحب الخلاصة: ولمّا دخل إليها أعجبته، فنقل أسبابه إليها، واستوطنها مدّة إقامته، وأملى صحيح البخاري بالجامع تحت قبّة النسر بعد صلاة الصبح، ولمّا كثر الناس بعد أيّام خرج إلى صحن الجامع تجاه القبّة المعروفة بالباعونيّة، وحضره غالب أعيان دمشق، وأمّا الطلبة فلم يتخلّف منهم أحد، وكان يوم ختمه حافلاً جداً، اجتمع فيه الألوف من الناس، وعلت الأصوات بالبكاء، فنقلت حلقة الدرس إلى وسط الصحن إلى الباب الذي يوضع فيه العلم النبويّ، في الجمعات من رجب وشعبان ورمضان، وأتي له بكرسيّ الوعظ، فصعد عليه، وتكلّم بكلام في العقائد والحديث، لم يُسمع نظيره أبداً، ونزل عن الكرسي فازدحم الناس عليه، وكان ذلك نهار الأربعاء سابع عشر رمضان سنة سبع ثلاثين وألف، ولم يتّفق لغيره من العلماء الواردين على دمشق ما اتّفق له من الحظوة وإقبال الناس، فعقد في كتابه نفح الطيب فصلاً يتعلّق بها وبأهلها، حتّى إنّه ليجعل كتاب نفح الطيب في موضوعه، وفي بعث فكرة تأليفه راجعاً إلى فضلهم. ويضيف المحبّي صاحب الخلاصة: وله بالشام تعلّق من وجوه عديدة، هادية لمتأمّله إلى الطرق السديدة، أوّلها أنّ الداعي لتأليفه أهل الشام أبقى الله مآثرهم، وجعلها على مرّ الزمان مديدة، وثانيها أنّ

الفاتحين للأندلس هم أهل الشام ذوو النجدة والشوكة الحديدة، وثالثها أنّ غالب أهل الأندلس من عرب الشام الذين اتّخذوا بالشام وطناً مستأنفاً وحضرة جديدة، ورابعها أنّ غرناطة نزل بها أهل دمشق، وسمّوها باسمها لشبهها بها في القصر والنهر والدوح والزهر والغوطة الفيحاء، وهذه مناسبة قويّة العُرا شديدة.

ذكر المقريّ في مقدّمة كتابه نفح الطيب: ثمّ حدث لي منتصف شعبان، عزم على الرحلة إلى المدينة التي ظهر فضلها وبان، دمشق الشام ذات الحسن والبهاء والحياء والاحتشام، والأدواح المتنوّعة، والأرواح المتضوّعة، حيث المشاهد المكرّمة والمعاهد المحترمة، والغوطة الغنّاء والحديقة، والمكارم التي يُباري فيها المرء شانئه وصديقه، والأظلال الوريفة والأفنان الوريقة، والزهر الذي تخاله مبسماً والندى ريقه، والقضبان المُلد، التي تشوق رائيها بجنّة الخلد:

بحيث الروض وضّاحُ الثنايا

أنيقُ الحسن مصقولُ الأديم

وهي المدينة المستولية على الطباع، المعمورة البقاع، بالفضل والرباع:

تزيدُ على مرّ الزمان طلاوةً

دمشقُ التي راقت بحلو المشاربِ

لها في أقاليم البلادِ مشارقٌ

منزّهة أقمارها عن مغاربِ

ودخلتها أواخر شعبان المذكور، وحمدتُ الرحلة إليها، وجعلها الله من السعي المشكور:

وجدتُ بها ما يملأ العينَ قرّةً

ويُسلي عن الأوطان كلَّ غريبِ

وشاهدت بعض مغانيها الحسنة، ومبانيها المستحسنة:

نزلنا بها ننوي المقامَ ثلاثة

فطابت لنا حتّى أقمنا بها شهرا

ورأينا من محاسنها ما لا يستوفيه من تأنّقَ في الخطاب، وأطال في الوصف وأطاب، وإن ملأ من البلاغة الوطاب، كما قلت:

محاسنُ الشام أجلى

من أن تحاط بحدّ

لولا حمى الشرع قلنا

ولم نقف عند حدّ

كأنّها معجزات

مقرونة بالتحدّي

فالجامع الجامع للبدائع يبهر الفكر، والغوطة المنوطة بالحسن تسحر الألباب، لا سيّما إذا حيّاها النسيم وابتكر:

أحبُّ الحمى من أجل مَنْ سكن

حديثٌ حديثٌ في الهوى

فلله مرآها الجميل الجليل، وبيوتها التي لم تخرج عن عروض الخليل، ومخبرها الذي هو على فضلها أدلّ دليل، ومنظرها الذي ينقلب البصر عن بهجته وهو كليل:

والروضُ قد راقَ العيونَ بحُلّةٍ

قد حاكها بسحابهِ آذارُ

وعلى غصون الدَّوح خضرُ

والزهر في أكمامه أزرارُ

فكم لها من حسن ظاهر وكامن، كما قلتُ موطئاً للبيت الثامن:

أمّا دمشق فجنّة
لعبت بألباب الخلائق
هي بهجة الدنيا التي
منها بديع الحسن فائق
لله منها الصالحيّـ
ـة فاخرت بذوي الحقائق
والغوطة الغنّاء حيّـ
ـت بالورود وبالشقائق
والنهرُ صافٍ والنسيـ
ـم اللّدْنُ للأشواق سائق
والطيرُ بالعيدان أبـ
ـدت في الغنا أحلى الطرائق
ولآلئ الأزهار حلّـ
ـت جيدَ غصن فهو رائق
ومراودُ الأمطار قد
كُحلت بها حَدَقُ الحدائق
لا زال مغناها مصو
ناً آمناً كلَّ البوائق

وكما قلت مرتجلاً أيضاً، مضمّناً الرابع والخامس:

دمشقُ راقت رُواءً
وبهجة وغضارةْ
فيها نسيمٌ عليلٌ
صحّ فوافت بشارةْ
وغوطة كعروس
تزهى بأعجب شارةْ
يا حسنها من رياض
مثل النضار نضارة
كالزهر زهراً وعنها
عرف العبيرُ عباره
والجامعُ الفردُ منها
أعلى الإله مناره
وحاصلُ القول فيها
لمن أراد اختصاره
تذكيرها من رآها
عَدْناً وحسبي إشارةْ
دامت تفوقُ سواها
إنالة وإنارةْ

وكما ارتجلتُ فيها أيضاً:

قالِ لي ما تقول في الشام حَبْرٌ
كلما لاح بارقُ الحسن شامَهْ
قلتُ ماذا أقولُ في وصفِ قط.
هو في وجنة المحاسن شامة

وقلتُ أيضاً:

قال لي صف دمشق مولى
جمّلَ الله خلقهُ واحتشامهْ

قلتُ كلّ اللسان في وصف
هو في وجنة البسيطةِ شامة

وقلت أيضاً:

وإذا وصفتَ محاسنَ الدنيا
تبدأ بغير دمشق فيها أوّلا

بلدٌ إذا أرسلتَ طرْفكَ نحوهُ
لم تلقَ إلاّ جنّة أو جدولا

ذا وصفُ بعض صفاتها
يعيا البليغُ وإن أجادَ وطوّلا

والغاية في هذا الباب، من الوصف لبعض محاسنها الفاتنة الألباب، قولُ أبي الوحش سبعي ابن خلف الأسدي يصف أرضها المشرقة، ورياضها المورقة، ونسيمها العليل، وزهرها البليل:

سقي دمشقَ الشام غيثٌ
من مستهلّ ديمةٍ دفاقها

مدينة ليس يضاهي حسنها
في سائر الدنيا ولا آفاقها

تودّ زوراءُ العراق أنها
تُعزى إليها لا إلى عراقها

فأرضها مثل السماء بهجة
وزهرها كالزهر في إشراقها

نسيم ريّا روضها متى
فكَّ أخا الهموم من وثاقها

قد ربع الربيع في ربوعها
وسيقت الدنيا إلى أسواقها

لا تسأم العيون والأنوف
رؤيتها يوماً ولا انتشاقها

وقول شمس الدين الأسدي الطيبي:

إذ ذكرتَ بقاعُ الأرض يوماً
فقل سقياً لجلّقَ ثمّ رَعيا

وقل في وصفها لا في
بها ما شئت من دين ودنيا

وكأنّ لسانَ الدين ذا الوزارتين بنَ الخطيب، عناها بقوله المصيب:

بلدٌ تحفّ به الرياضُ كأنّهُ
وجهٌ جميلٌ والرياضُ عِذارُهُ

وكأنّما واديه معصمُ غادةٍ
ومن الجُسور المحكمات

وكنت قبل رحلتي إليها، ووفادتي عليها، كثيراً ما أسمع عن أهلها، زاد الله في ارتقائهم، ما يشوّقني إلى رؤيتها ولقائهم، وينشقني على البعد أريجَ الأدب الفائق من تلقائهم، ... فلمّا حللتُ بدارهم، ورأيتُ ما أذهلني من سبقهم للفضل وبدارهم، صدق الخبرُ، وتمثّلتُ فيهم بقول بعض من غبر:

ألمّت بنا أوصافهم فامتلأ
عبيراً وأضحى نورُهُ متألّقا

وقد كان هذا من سماع

بلاغاً فصحَّ النقلُ إذ حصل

وقابلوني أسماهم الله بالاحتفال والاحتفاء، وعرّفني بديع برّهم فنّ الاكتفاء:

غمرتني المكارمُ الغرُّ منهم

وتوالت عليّ منها فنونُ

شرطُ إحسانهم تحقّقَ عندي

ليتَ شعري الجزاءُ كيف يكونُ

وقابلوني بالقبول مغضين عن جهلي:

وما زال بي إحسانُهم

وبرُّهم حتّى حسبتهم أهلي

بلى الأولى أن أتمثّل فيهم بما هو أبلغ من هذا المقول في آل المهلّب، وهو قول بعض من نزل بقوم برقُ قصدهم غير خُلَّب، في زمن به تقلّب:

ولمّا نزلنا في ظلال بيوتهم

أمنّا ونلنا الخصبَ في زمن

ولو لم يزد إحسانهم

على البرّ من أهلي حسبتهم

ثمّ يصف أعيان دمشق فيقول:

فليتَ شعري بأيّ أسلوب أؤدّي بعض حقهم المطلوب، أم بأيّ لسان، أثني على مزاياهم الحسان، وما عسى أن أقول في قوم نسقوا الفضائل ولاء، وتعاطوا أكواب المحامد مِلاء، وسحبوا من المجد مطارف ومُلاء، وحازوا المكارم، وبذّوا المواجد والمصارم، سؤدداً وعلاء:

فما رياضُ زهر الربيع

إذا بدت في وشيها البديع

ضاحكة عن شنبِ الأقاح

عند سفور طلعةِ الصباح

غنّى بها مطوّقُ الحمام

وصافحتها راحة الغمام

وباكرتها نسمة من الصَّبا

فأصبحت كأنّها عهدُ الصِّبا

نضارةً ورونقاً وبهجة

تُفدى بكلّ ناظر ومهجة

أطيبُ من ثنائهم عبيرا

بين الورى فاسأل به خبيرا

دامت معاليهم على طول

يروى حديثُ الفضل عنها عن

وثابتٍ وقرّةٍ وسعدِ

وأسعِفوا بنيل كلّ وعدِ

فهم الذين نوّهوا بقدري الخامل، وظنّوا مع نقصي أنّ بحر معرفتي وافر كامل، حسبما اقتضاه طبعهم العالي، فلو شريتُ بعمري ساعةً ذهبت من عيشي معهم، ما كان بالغالي، فمتعيّن حقهم لا يُترك، وحبّهم لا يُخالط بغيره ولا يُشرك، وإن أطلتُ الوصف، فالغايةُ في ذلك لا تُدرك:

يزداد في مسمعي ترداد

طيباً ويحسنُ في عيني مُكرّرُهُ

وإذا كان المديح الصادقِ لا يزيدهم رفعةَ قدر، فهم كما قال الأعرابيّ الذي ضلّت ناقتُه في مدح البدرِ، والبليغ وذو الحصر في ذلك سيّان، والحقُّ أبلج والباطل لجلج، وليس الخبر كالعيان:

هب الرّوضَ لا يثني على

أتحسبُه تخفى مآثرُهُ الحُسنى

ولقد تذكرتُ بلادي النائية، بذلك المرأى الشامي الذي يبهرُ رائيه، فما شئت من أنهار ذات انسجام، أترع فيها من جرْيال (خمر) الأنس جام، وأزهار متوّجة للأدواح، مروّحة للنفوس بعاطر الأرواح، وحدائق تغشى أنوارها الأحداقَ، وعيانها للخبر عنها مصداق وأيّ مصداق:

فهي التي ضحك النهارُ صباحَها

وبكت عشيّتَها عيونُ النرجس

واخضرّ جانبُ نهرها فكأنّه

سيفٌ يُسلُّ وغمدُه من سُندس

وجنان أفنانها في الحسن ذوات أفنان:

صافحتها الرياحُ فاعتنقَ السَرْ

وُ ومالتْ طوالُه للقصار

لائذٌ بعضُهُ ببعضٍ كقومٍ

في عتابٍ مكرّرٍ واعتذار

وبطاح راق سناها، وكمل حسنها وتناهى، كما قلتَ مضمّناً في ذلك المنحى، لقول بعض من نال في البلاغة مُنىً ومِنحًا:

دمشقٌ لا يُقاسُ بها سواها

ويمتنع القياسُ مع النصوص

حُلاها راقتِ الأبصارُ حسناً

على حكم العمومِ أو الخصوص

بساطُ زمرّدٍ نُثرت عليهِ

من الياقوتِ ألوانُ الفصوص

ولله درّ القائل في وصف تلك الفضائل:

إن تكن جنّةُ الخلودِ بأرضٍ

فدمشقٌ ولا يكون سواها

أو تكن في السماءِ فهي عليها

قد أمدّت هواءَها وهواها

بلدٌ طيّبٌ وربٌّ غفور

فاغتنمها عشيّةً أو ضحاها

وعند رؤيتي لتلك الأقطار، الجليلة الأوصاف العظيمة الأخطار، وتفاءلتُ بالعودِ إلى أوطان لي بها أوطار، إذ التشابه بينهما قريب في الأنهار والأزهار، ذات العرف المعطار، وزادتْ هذه بالتقديس الذي همتْ عليها منه الأمطار، وتمثّلتُ بقول الأصفهاني، وإن غيّرت يسيراً منه لمّا أسفرت وجوه التّهاني:

لمّا وردتُ الصالحيّـ

ـة حيثُ مجتمعُ الرفاق

وشممتُ من أرض الشآ

م نسيمَ أنفاس العراق

أيقنتُ لي ولمن أحـ

ـبّ بجمع شملٍ واتّفاق

وضحكتُ من فرح اللقا

ء كما بكيتُ من الفراق

لم يبقَ لي إلاّ تجشّـ

ـمُ أزمن السفر البواقي

حتّى يطولَ حديثنا

بصفاتِ ما كنّا نلاقي

وكنت قبل حلولي بالبقاع الشاميّة، مولعاً بالوطن لا سواه، فصار القلب بعد ذلك مقسّماً بهواه:

ولي بالحمى أهلٌ وبالحمى

وفي حاجرٍ خلٌّ وفي

تُقِسّمَ ذا القلبُ المتيَّمُ بينهم

سألتكم بالله هل يُقسم القلبُ

فيا لك من صبٍّ مُراع للذمام، منقاد لشوقه بزمام، يخيل له أنّه سمع صوتَ قيان، يقول الأوّل:

إلى الله أشكو بالمدينةِ حاجة

وبالشام أخرى كيف يلتقيان

ردٍ تعدّدت جموعه، ووشت بما أكنّتْ ضلوعُه دموعُه، فأنشدَ وقد تحيّر، ما بدّل فيه من عظم ما به وغيّر:

كتمتُ شأنَ الهوى يوم النوى

بسرّهِ من جفوني أيُّ نمّامِ

كانت لياليّ بيضاً في دنوّهِمُ

فلا تسلْ بعدهم عن حال أيّامي

ضنيتُ وجداً بهم والناسُ

سقماً فأبهمُ حالي عند لوّامي

وليس أصلُ ضنى جسمي

فرطِ اشتياقي لأهل الغربِ

وحصل التحيّر، حيث لم يمكن الجمع ولا الخلوّ عند التخيّر، كما قال ابن دقيق العيد، في مثل هذا الغرض البعيد:

إذا كنتُ في نجدٍ وطيبِ نعيمهِ

تذكّرتُ أهلي باللوى فمحسّرِ

وإ ن كنتُ فيهم زدتُ شوقاً

إلى ساكني نجدٍ وعيلَ تصبّري

قد طال ما بين الفريقين موقفي

فمن لي بنجدٍ بين أهلي

وبالجملة فالاعتراف بالحقّ فريضة، محاسن الشام وأهله طويلة عريضة، ورياضه بالمفاخر والكمالات أريضة، وهو مقرّ الأولياء والأنبياء، ولا يجهل فضله إلاّ الأغمارُ الأغبياء، الذين قلوبهم مريضة:

أنّى يرى الشمسَ خفّاشٌ

والشمسُ تبهرُ أبصارَ

ولله درّ من قال في مثل هذا من الأرضياء:

وهبني قلتُ هذا الصبحُ ليلٌ

أيعمى العالمون عن الضياء

وقال آخر فيمن عن الحقّ ينفر:

إذا لم يكن للمرء عينٌ بصيرةٌ

فلا غروَ أن يرتابَ والصبحُ

وحسب الفاضل اللبيب، أن يروي قول البدر بن حبيب:

عرّج إذا ما شمتَ برقَ الشآم

وحيِّ أهلَ الحيِّ واقر السلام

وانزل بإقليمٍ جزيلِ الحيا

باركَ فيه اللهُ ربُّ الأنام

العزُّ والنصرُ لديه وما

لعروةِ الإسلامِ عنه انفصام

من أولياء الله كم قد حوى

ركناً بمرآه يطيب المقام

وهو مقرّ الأنبياء الأُلى

والأصفياء الأتقياء الكرام

كم من شهيدٍ في حماه وكم

من عالمٍ فرد وكم من إمام

ولذلك اعتنت الجهابذة بتخليد أخباره في الدواوين، وابتنت الأساتذة بيوتَ افتخاره المنيفةَ الأواوين، وتناقلت أنباءه البديعةَ ألسن الراوين، وهامت بأماكنه المريعةَ، هداة الشريعةَ فضلاً عن الشعراء الغاوين، مع ذلك فهم في التعبير عن عجائبه غير متساوين، أو لا يرى أنهم يأتون من مقولهم على قدر رأيهم وعقولهم، ولم يبلغ جمع منهم ما كانوا له ناوين:

على قدرك الصّهباءُ توليك نشوةً

بها سِيءَ أعداءٌ وسُرّ

ولو أنّها تعطيك منها بقدرها

لضاقت بك الأكوان وهي

وكنا من خلال الإقامة بدمشق المحروسة، وأثناء التأمّل في محاسن الجامع والمنازل والقصور والغوطة، كثيراً ما ننظم في سلك المذاكرة درر الأخبار الملقوطة، ونتفيّأ من ظلال التبيان مع أولئك الأعيان في مجالس مغبوطة، نتجاذب فيها أهداب الآداب، ونشرب من سلسال الاسترسال ونتهادى لباب الألباب، ونمدّ بساط الانبساط ونسدل أطناب الإطناب، ونقضي أوطار الأقطار، ونستدعي أعلام الأعلام، فينجرّ بنا الكلام والحديث شجون، وبالتفنّن يبلغ المستفيدون ما يرجون، إلى ذكر البلاد الأندلسيّة، ووصف رياضها السندسيّة، التي هي بالحسن منوطة، وقضاياها الموجّهة التي لا يستوفيها المنطق مع أنّها ضروريّة وممكنة ومشروطة، والفِطَر السليمة، والأفهام المستقيمة، بتسليم براهينها قاضية لا سيّما إن كانت بالإنصاف مربوطة، فصرتُ أورد من بدائع بُلغائها ما يجري على لساني، من الفيض الرحماني، وأسرُدُ من كلام وزيرها لسان الدين بن الخطيب السلماني، صبّ الله عليه شآبيب رحماه وبلغه من رضوانه الأماني! وما تثيره المناسبة وتقتضيه، وتميل إليه الطباع السليمة وترتضيه، من النظم الجزل، في الجد والهزل، والإنشاء، الذي يدهش به ذاكرة الألباب إن شاء، وتصرّفه في فنون البلاغة حالي الولاية والعزل، إذ هو فارس النظم والنثر في ذلك العصر، والمنفرد بالسبق في تلك الميادين بأداة الحصر، وكيف لا ونظمه لم تستول على مثله أيدي الهصر، ونثره تزري به صورته بالخريدة ودمية القصر.

ثمّ جدّ بي السير إلى مصر واستمرّ،

فتذكرت قول الصفدي وقد اشتدّ بالرمل الحرّ:

أقول وحرُّ الرمل قد زاد وقدُهُ
وما لي إلى شمِّ النسيمِ سبيلُ

أظنّ نسيمَ الجوِّ قد ماتَ
فعهدي به في الشامِ وهو

وقول ابن الخيّاط:

قصدتُ مصراً من رُبا جلّق
بهمّةٍ تجري بتجريبي

فلم أر الطرّة حتّى جرت
دموعُ عيني بالمزيريبِ

حين وصلت مصر، لم أنسَ عهد الشام المرعيّ، وأنشدتُ قول الشهاب الحنبلي الزرعي:

أحبّتنا واللهِ مذ غبتُ عنكمُ
سُهادي سميري والمدامعُ

وواللهِ ما اخترتُ الفراقَ وإنّه
برغمي ولي في ذلك الأمر

إذا شام برقُ الشامِ طرفي تتابعت
سحائبُ جفني والفؤادُ به

ألا ليتَ شعري هل يعودنّ شملنا
جميعاً وتحوينا رُبوعٌ

وقول ابن عُنين:

دمشقُ بنا شوقٌ إليكِ مُبرّحٌ
وإن لجّ واشٍ أو ألحَّ عذولُ

بلادٌ بها الحصباءُ دُرٌّ وتربُها
عبيرٌ وأنفاسُ الرياحِ شمولُ

تسلسلَ منها ماؤها وهو مطلقٌ
وصحَّ نسيمُ الروضِ وهو

وقول آخر:

نفسي الفداءُ لأنسٍ كنتُ أعهدُهُ
وطيبِ عيشٍ تقضّى كله كرمُ

وجيرةٍ كان لي إلفٌ بوصلِهمُ
والأنسُ أفضلُ ما بالوصلِ يُغتنمُ

بالشام خلّفتُهم ثمّ انصرفتُ إلى
سواهم فاعتراني بعدهم ألمُ

كانوا نعيمَ فؤادي والحياةَ له
والآنَ كلُّ وجودٍ بعدهم عدمُ

فإن أنشد لسان الحال، فيما اقتضاه معنى البعد عنها والارتحال:

يا غائباً قد كنت أحسبُ قلبَهُ
بسوى دمشقَ وأهلها لا يعلقُ

إن كان صدّك نيلُ مصر عنهم
لا غروَ فهو لنا العدوّ الأزرقُ

أتيتُ في جوابه، بقول بعض من برّح الجوى به:

للهِ دهرٌ جمعنا شملَ لذّتهِ
بالشام أعذبَ من أمْنٍ على فَرَقِ

مرّت لياليه والأيّامُ في خُلسٍ

كأنما سلبته كفُّ مسترق
ما كان أحسنها لولا تنقلُها
من النعيم إلى ذاكِ من الحُرَق
رقّ العذولُ لحالي بعدها ورثى
لي في الجوى والنوى والشجو ...

وبالجملة فتلك الأيّام من مواسم العمر المحسوبة، والسعود إلى طوالعها منسوبة

وكانت في دمشقَ لنا ليالٍ
سرقناهنّ من ريبِ الزمان
جعلناهنّ تاريخ الليالي
وعُنوانَ المسرّةِ والأماني

وهي مغاني التهاني التي ما نسيناها، وأماني زماني التي نعمت بطور سيناها، عليها وعلى وطني مقصورة، والقلب في المعنى مقيم بهما، وإن كان في غيرهما بالصورة، والأشواق إليهما قضاياها موجّهة وإن كانت غير محصورة:

ولله عهدٌ قد تقضّى وإن يعد
فإنّي عن الأيّام أعفو وأصفحُ
بقلبي من ذكراه ما ليس ينقضي
ومن بُرَحاء الشوق ما ليس ...
إذا مسحت كفّي الدموعَ تستّراً
بدت زفرةٌ بين الجوانح تقدحُ
فإن جمعت شملي الليالي بقربهم
تجمّعَ غيلانٌ وميٌّ وصيدحُ
على أنّها الأيّامُ جدٌّ مُزاحُها
وربَّ مُجدٍّ في الأذى وهو ...

وكثيراً ما يلهجُ اللسان بقول من قال:

وما تفضل الأوقات أخرى لذاتها
ولكنَّ أوقاتَ الحسان حسانُ

ويردّد قول من شوقه متجدّد:

سقى معهدَ الأحباب ناقعُ صيِّبٍ
من المزن عن مغناه ليس ...
وإن لم أكن من ساكنيه فإنّه
يحلُّ به خِلٌّ عليّ كريمُ

وينشد من يلوم، قولَ من في حشاه وله وفي قلبه كلوم:

قد أصبح آخر الهوى أوّله
فالعاذل في هواك مالي ولهْ
بالله عليك خلّ ما أوّله
وارحم دنفاً لدى حشاه ولهْ

المصادر والمراجع:

* نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب
تأليف أديب المغرب وحافظه الشيخ أحمد بن محمّد المقّريّ التلمساني المتوفي عام ١٠٤١هـ
تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد الطبعة الأولى المكتبة التجارية القاهرة ١٩٤٩م
* خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر لمحمد أمين المحبّي/ طبعة مصوّرة.

غوطة دمشق بين شاعرين دمشقيين معاصرين

محمود أسد

في الديوان الدمشقي أكثر من قصيدة تذكر غوطة دمشق، وتصفها وصفاً فيه متعةٌ وتفصيل، وصفها الشعراء القدماء والمعاصرون والعربُ الوافدون النازلون وأبناء المدينة. كان للغوطة سحرُ الجاذبية، ألهمتهم ديواناً من القصائد الجميلة التي قالت كل شيء، وعبرت بصدق عن مشاعر أصحابها الذين وجدوا في الغوطة مستقر نزهاتهم وراحة لأنفسهم ومصحاً لأرواحهم المتعبة، إليها يلجؤون وبها يلوذون. فيها ما يشدهم من ماء ونسيم وبساتين وعنادل، والغوطة في اللغة الوهدة من الأرض، وهي أيضاً الأرض الواسعة المنخفضة. وقد عرفها (ياقوت الحموي) في معجم البلدان: هي الكورة التي منها دمشق، تحيط بها جبال عالية من جميع جهاتها، ومياهها خارجة من تلك الجبال، وهي أنزه بلاد الله وأحسنها منظراً، وهي غوطتان شرقية تقع شرقي دمشق، وغربية تقع غربي دمشق. وتمتاز بخصوبة أرضها وكثرة مزروعاتها وتنوعها، وكثرة مياهها. معجم البلدان الجزء الثالث / ٨٢٥/ وقد ذكرت الغوطة في الكتب وأفردت لها الكتب الخاصة ومنها كتاب العلامة (محمد كرد علي) "غوطة دمشق" ويقول فيها: وقد أجمع من وصفوا الغوطة على أنها قرىً شجراءُ، وأن أهلها كأهل الحاضرة بعاداتهم وأزيائهم، ويقول في مكان آخر من كتابه المذكور: "أنعشني هواؤها، وأدهشتني أرضها وسماؤها، وما فتئت منذ وعيت أقرأ في صفحة وجهها آيات الإبداع والإعجاز، في ربوعها شهدت الطبيعة تقسو وتلين، وتغضب وترضى، وتشح وتسمح، فراعني جمالها وجلالها "حال (محمد كرد علي) لا يختلف عن حال الأدباء والشعراء في حبهم وعشقهم للغوطة التي ساهمت في خلق إبداعهم وتحفيز مواهبهم، وفي الديوان الدمشقي الذي جمعه وشرحه (محمد المصري) مجموعة من القصائد فيها ولكنني فضلت اختيار قصيدتين لشاعرين دمشقيين عاصرا بعضهما وعرفا بحبهما لدمشق ووصف معالمها. الأكبر سناً فيهما الشاعر (خليل مردم بك) وهو من ولادة دمشق /١٨٩٥/ وقد درس الأدب العربي واللغة الإنكليزية في إنكلترا وصار عضواً في مجمع اللغة العربية عام /١٩٢٥/ وعين وزيراً وتوفي عام /١٩٥٩/ وعنوان قصيدته في الديوان الدمشقي "الغوطة" وعدد أبياتها سبعة وثلاثون بيتاً. جاءت على البحر الكامل وبرويّ الراء المكسور الذي أعطاها عذوبة وامتداداً ومطلعها ص ١٩٠.

كم في أزاهير الرياض لناظر

من مقلةٍ وسنى وخدٍ ناضر

والشاعر الآخر (أنور العطار) وهو من الأدباء المدرسين ودمشقي المولد والوفاة. ولد سنة /١٩٠٨/م. وتوفي سنة /١٩٧٢/م. وله ديوان مطبوع. وذكر له الديوان الدمشقي سبع قصائد في دمشق. مقابل إحدى عشرة قصيدة

لـ (خليل مردم بك). وجاءت قصيدته بعنوان "غوطة دمشق" واتفقت مع قصيدة خليل مردم بك برويّ الراء المكسور. ولكنها جاءت على البحر الخفيف المعروف بانسياب إيقاعه وعذوبته وهو بحر يصلح للوصف وبلغ عدد أبيات قصيدة العطار واحداً وتسعين بيتاً مطلعها ص ١٩٥.

عالمٌ من نضارةٍ واخضرار

فاتنُ الوشي عبقريُّ الإطار

الشاعران افتتحا القصيدتين بالإعجاب ورسم معالم الطبيعة الساحرة مباشرة. فاتفقا على النضارة والرياض والخضرة. (خليل مردم بك) أحسن توظيف "كم" الخبرية، وقابلها في قصيدة (العطار) لفظة "عالم" وما توحيه من سعةٍ وانفتاح هذه المقارنة بين الشاعرين والقصيدتين قد تكون غيرَ كافية لإبراز أهمية الشاعرين، وربما لا تفي بالغرض، وهناك من يقرُّ بعدم جدوى مثل هذه المقارنات، لأنهم يقرّون بتفردّ كل شاعر، وتميزه حسب ظروف الشاعر والنصّ.

والمقارنة هنا لإبراز جوانب جلية وهامة من الغوطة ولإكمال كلٍّ قصيدة شقيقتها الأخرى فتشكلان صورة أقرب إلى الكمال والجمال شعرياً وفنياً وموضوعاً.. إن طول قصيدة الشاعر (أنور العطار) والذي بلغ واحداً وتسعين بيتاً أضاف إليها موضوعاتٍ غير موجودة في قصيدة (خليل مردم بك) كوصف الفلاحين في الغوطة والذي أخذ اثني عشر بيتاً، أشاد فيها الشاعر بهمة وعزيمة ووقار وخلق أهل الغوطة وهذه اللوحة لصالح أنور في كل القصائد الواردة في وصف الغوطة. حيث تفرد بذلك. فيقول:

بأبي فتية الحمى وبنفسي

قرويون زُيِّنوا بالوقار

جمّلوا الأرض بالمساعي توالى

لم يُبَالوا بالقلّ والإعسار

وهذا الموقف قرّب القصيدة من الوقعية إلى جانب بقيّة الأبيات والمقاطع التي مالت إلى التخييل والوصف والمشاعر. في هذه الأبيات يقدم الشاعر الصورة الجميلة عن النشاط والبكور والكدح وكأنه يبارك رجال الغوطة الذين وسموا الغوطة بطباعهم:

ما أحيلاهم سِراعاً إلى الكد

ح تمشّوا في هِمَّةٍ وابتدار

جبُلوا من مودَّةٍ ووفاءٍ

خلقوا من مروءةٍ واصطبار

سبقوا مطلع الغزالة للسع

ي، وزانوا جباهَهم بالغار

لو عدْنا إلى القصيدتين من البداية وجدْنا اتفاق الشاعرين بنقاط عريضة فالغوطة لوحة فنية تتعانق فيها الألوان والأصوات والحياة. وهذا ما نراه في أغلب قصائد وصف الغوطة فخليل مردم بك يقول في وصفها ورسمها بعذب لغتهِ ولطفِ معانيه:

ماسَتْ أماليدُ الغصون بوشيها

معطارةً وازَّيَّنتْ بجواهر

للهِ ما صنَعَتْ وما جاءت به

في الغوطتين يدُ الربيع الباكر

بَسَطَتْ وثيرَ قطيفة فوق الثرى

خضراءَ فيها كلُّ لونٍ زاهر

من أحمرٍ قانٍ وأصفرَ فاقع

أو أزرق زاهٍ وأبيضَ سافر

وكَسَتْ وحلّتْ سمحة أشجارُها

فجلتْ عرائسَها بوشي فاخر

فالشاعر (خليل مردم بك) وصف الغوطة قفزاً من بيتٍ إلى بيتٍ ومن حالة إلى أخرى. وكأنه بعيد عنها باستثناء بيت "للهِ ما صنعتْ وما جاءتْ به" فبدَتْ مشاعره وتعجُّبه ويستمرُّ في ذلك في أبياتٍ أخرى ويميل الوصف السابق إلى إبراز الجانب الحسيّ مع غيابٍ للجانب النفسي الذي يتوارى وراء هذه الأبياتَ فيبرز في أبياتٍ أخرى. سأذكرها في حينها وهذا الواقع من التصوير الحسي والفنيّ والالتفات إلى جزئيات تكون معالم الغوطة نراه عند (أنور العطار) في بداية القصيدة فيقول:

ضمَّ دنيا من البشاشة والبشـ

ـر وما تشتهي من الأمطار

من فراشٍ على الخمائل حَوّا

مٍ وطيبٍ مع النواسم سار

وينابيعَ حُفّلٍ بالأغاريـ

ـدِ تناجي بالساكبِ الهدّار

وحقولٍ بالزّهر مؤتلقاتٍ

من أقاحٍ ونرجسٍ ونهار

فالشاعران قدّما لوحة حسيةً جميلة تصف الغوطةَ ثم ينتقلان إلى الذكريات الجميلة والنشأة الأولى، فالغوطة نشطتْ ذاكرة الشاعرين وأعادتهما إلى الأيام الخوالي بما فيها من لعب ولهوٍ وسرورٍ فالشاعر (خليل مردم بك) يندمج معها، وتعود به الذاكرة إلى الوراء وهو مندمج كلّ الاندماج معها فالذكريات تدمجه مع الغوطة وكأنه وإياها شيء واحد:

مرآة أحلامي، ومرتع صبوتي

وهوى فؤادي، بل ومتعة ناظرِ

في كلِّ مغنىً من فؤادي شعبة

وبكلِّ وادٍ هائمٌ من خاطري

وتكاد أخيلتي يُطِلُّ عليَّ في

أرجائها من طائفٍ أو زائر

كم جولةٍ لي ثمَّ جائرةِ الخُطا

بين الخمائل كالفراش الحائر

والزهرُ يلقاني بثغرٍ باسم

وبوجنةٍ حمرا وجفنٍ فاتر

فالشاعر تنامَتْ مشاعره وأحاسيسه تجاه الغوطةَ مع تنامي لغته وخيالهِ، فراح يرسم لوحاتٍ بديعةَ (والزهر يلقاني بثغرٍ باسم) وإذا ذهبنا إلى قصيدة (أنور العطار) نجدُ شبيه ما ذكرناه في القصيدة الأولى على درجةٍ أقلّ حيث اهتمَّ بالصياغة والإعجاب بها على حساب ذكرياته. وأناب عن ذكرياته بالحنين إليها:

أنتِ يا غوطتي مجالُ اعتباري

يا نعيمي ويا مطاف ادّكاري

نهَلتْ من جمالِكِ السَّمْح نفسي

وتغذّت من وحيه أفكاري

ولقيتُ الحياةَ حُلماً شهيّاً

كربيعٍ مخضوضرٍ مبشار

ساُغنيك يا حديقة إلها

مي لحوناً سحريّة الأوتار

وأناجيك بالأماني بيضاً

مشرقاتِ الثغور كالنُّوّار

فالشاعر العطار سكب مشاعره دفّاقة مع تفوّق في بروز الذات المعجبة فطول القصيدة ساعده على بسط مشاعره والإسهاب في الوصف وإبداء الإعجاب الذي تفوّق على قصيدة (خليل مردم بك) فالعطار عابدٌ للجمال ومتصوّف عاشق للغوطة. وبأبيات رائعة الإحساس، فيقول:

معبدٌ للجمال أبدعه السحـ

ـرُ ووشّتْهُ قدرةُ الأقدار

هو دنيا الفتون ملءُ حوافيـ

ـهِ رُواءٌ مجدِّدُ الأعمار

سلوة الهائمين، نجوى المحبيـ

ـنَ، مَراحُ الأرواح والأبصار

فلم يخف الشاعر بهجتَه وحبَّه تجاه الغوطة، وفي قراءتنا لقصيدة (خليل مردم بك) نرى مقدرتَه على التصوير وتشخيصِ الطبيعة وإلباسها الثوبَ الإنساني. فهناك صُوَرٌ تحسب لصالح القصيدةِ والفنِّ الشعري رغم اعترافه بعجز خيال الشاعر عن الوصف:

حُلُمٌ من الإبداع فيها ماثِلٌ

من دونهِ يعيا خيالُ الشاعر

تتناثر الأزهارُ في أجوائها

مبثوثة مثل الفراش الثائر

وإذا الرياحُ تأوَّهَتْ سقط الندى

من كلِّ زاهرةٍ كدمع هاير

وشقائق النعمان في قبعاتها

تقطيع أكبادٍ وشقُّ مرائر

والشمس من خلل الغصون على الثـ ىء،

كدراهم ألقت بها يدُ ناثر

وهذا البيتَ الأخير يذكرنا بالمتنبي وهو يصِف شعب بوّان في بلاد فارس والشاعر هنا يقرُّ بأنَّ الغوطةَ مصدرُ إلهامِهِ:

في كلِّ رَبْع مونق لي وقفة

هيَ وقفةُ المسحور عند الساحـ

وهذا التصوير والتشخيص نراه في قصيدةَ (أنور العطار)، فالغوطةَ مبعثٌ للخيال، ومحرضةَ للإبداع، فهي نابضة بالحياةَ ولكنه يهتَم بإبراز الجانب الإنساني المحيط بالغوطةَ، فإلى جانب الفن والتصوير كان اهتمام الشاعر بكشف العلاقاتَ الإنسانيةَ في الغوطة فهو لا يتفوقَ على (خليل مردم بك) بمقدرتَه على ابتكار الصور المشخصة وهي موجودةَ ولكنها جاءت باهتَة إلى حدٍ ما والسبب يعود إلى الإسهاب وطول القصيدةَ:

عن يميني طيرٌ تهيِّمَهُ الحبُّ

وطيرٌ مولَهٌ عن يساري

وأمامي الأدواحُ معتنقاتٌ

ما أحيلاك يا عناقَ العذاري

كلُّ غصنَين أمعنا في اشتباكٍ

كنجيَّيْن أمْعَنا في السرَّار

وكؤوسُ النعيمِ يمتصُّها الحُزْ

نُ وطيرُ المنى قصيرُ المطار

فامضِ لا تحفِلِ الشدائدَ في الدنـ

يا وعِشْ في الرياضِ عيشَ الهَزارْ

فالشاعر سكب رؤيته وذاته من خلال الوصف فكان أكثر تلاحماً بالنص من خليل مردم بك. فالعطار محيط بجوانب مختلفة من الغوطة. فقدم قصيدته كمقاطع لتشكل وحدة مستقلة ولكنها متناغمة مع بقية المقاطع. فانفرد عن خليل مردم بك بالتعبير عن العالم الصاخب والمتضاد في أرجاء الغوطة وهذا ملمح واقعي فهو ينادي البلبل:

أيّها البلبلُ المولّهُ بالرو

حِ، أليفُ الرّبا، وتربُ البراري

أنتَ نجوايَ إنْ أظلّني الهمُّ

وهاج الأسى وثار مثاري

إنّما أنت نغمةٌ وشعورٌ

ومنى حلوٌ، وفيضُ انبهار

وشجونٌ ودمعةٌ وابتسامٌ

وأزاهيرُ روّعَتْ بانتشار

ومساءٌ مرصّعٌ بالتلامِيـ

ـعِ ودنيا رهينةٌ باحتضار

واكتئابٌ محبّبٌ ونواحٌ

مستطابٌ وهيكلٌ من نُضار

هذا السردُ والإسراف به أدى إلى فتور الجملة الشعرية وخمود توهجها و(أنور العطار) أضاف مقطعاً فريداً لم يسبقه إليه أحد أيضاً، فتناول الغوطة في الليل، ولامسها بتفوق فني مقارب للحالة النفسية التي تبسط ظلالها عليه وعلى القصيدة:

ليلك الحُلوُ زاهرٌ بالدراري

ساحرُ الوجهِ، سافرٌ كالنهار

ملؤهُ الوجدُ والصبابةُ والشو

قُ ونارُ الهُيامِ أعنفُ نار

وأطلّ البدرُ المدِلُّ على الحق

لِ فشاعَتْ بشاشةُ الأنوار

مرَّ عليه كالنغمِ العَذْ

بِ فغنّى في جِدَّةٍ وابتكار

إنّه الليل شاعرٌ عبقريٌّ

أبديُّ الأغوار خافي القرار

فالشاعر (أنور العطار) أحاط بجوانب متنوعة من الغوطة وكانت قصيدته مجموعة لوحات فنية متكاملة، واللوحة الواحدة مجموعة من الصور اللطيفة البديعة، أما الشاعر (خليل مردم بك) فقدم قصيدة بنفس شعري متوهج وبروح فياضة عذبة يسحرها الفن والطبيعة وأبرز فيها مقدرته اللغوية التي غردت بعذوبة وتمايلت بصفاء العبارة وتماوجت مع الصور الجميلة التي جاء منها المبتكر ومنها التقليدي... الشاعران نهلا من منهل الحب للطبيعة الساحرة... فبدت قصيدة (خليل مردم بك) عروساً تحلت بزينتها ورونقها بعيداً عن الآخرين. وكانت على مقربة ممن أحبها فحسب فاستغرق الشاعر

بوصفها، ولكنه سرعان ما اندمج معها، وذاب معها وتداخل تداخل الروح بالجسد وأبدع بتقديم صورة فريدة. فيها تعبير عن عادات المجتمع وما يتحلى به:

يا ربَّ سوداءَ الملاءةِ شمَّرَتْ

عن ساقِها ورنتْ بعين معاقر

مخضوبةِ الكفّين، تحكي قينة

برقتْ بحُمْرِ مراشفٍ وأظافر

وثابةٍ وَلها تلفُّتُ خائفٍ

مترقّبٍ لميامن ومياسر

تتراقص الأغصانُ من تغريدها

ميّادةً لتطاوُلٍ وتقاصُرِ

غنّتْ بلحنٍ يستثير لواعجاً

ويهيجُ من طربٍ دفين ضمائر

فاستطاع الشاعر وبأسلوب قصصي تصويري أن يلتقط صورة من صور الجمال فكان الحضور للمرأة الدمشقية بزيها وفطرتها وسذاجتها وصوتها العذب الذي رقص الطبيعة وهي الصورة التي بقيت مطبوعة في ذهنه وختم بها القصيدة. في قصيدة (العطار) جزئيات كثيرة وبعضها يتكرر وكأن القصيدة كتبت على مراحل زمنية وهذا ما أظنه. فالنهوض باللغة والقصيدة جاء بعد الأبيات العشرة الأولى، فتنامت القصيدة بشكل رائع ودخلت مسرح الغوطة ومشاهدتها لتشكل اللوحة الجميلة وبلغة أقرب إلى المعجمية بجزالتها وجرسها، وتناغم جملها وأجمل ما في قصيدة (العطار) الاندماج الذاتي والنفسي للشاعر مع القصيدة ومن ثم الاقتراب من الآخرين وبقي هاجس حبها يلاحقه إلى آخر الأبيات فكان أكثر كشفاً وبوحاً عن لواعج نفسه، ذات الشاعر كانت مطلة، ومتغلغلة بدفء العبارات والمعاني وخاتمة القصيدة سيل متدفق من الحب والإعجاب الذي سيبقى مؤثراً في القارئ أو السامع؛ فالشاعر امتلك المقدرة بالتعبير عن المشاعر والحالات والمفارقات وهذا ما لا نلقاه في قصيدة (خليل مردم):

هَهُنا زُرْقة تفيضُ صفاءً

وشحوبٌ هنا، وفرط اصفرار

لو يكون الجمالُ لحناً يُغنّى

لتغنّى بحسنِها قيثاري

ولأبدعْتُ في هواها الأغاني

كلُّ لحنٍ كرشفةٍ من عُقار

أسرتني رباعُكِ الزهرُ حتَّى

لذَّ لي في حِماكِ طولُ إساري

يشتهي القلبُ أن يطوف بمغنا

كِ ويحيا مثلَ النسيم الساري

أنتِ أحلى من خمرةِ التذكا

ر بفؤادٍ مُولَهٍ مُستَطار

أنتِ لحن الهوى وسرُّ اللّيالي

وكتابٌ باقٍ على الأدهار

القصيدتان شكّلتا عالماً من الجمال الفاتن الحافل بالطبيعةِ المدهشةِ والثريَّةِ بعناصرها عبر فيهما الشاعران عمّا جاش في خاطريهما وفي موضوع واحد. فاتفقا بالكثير من الشعريَّةِ الصافية المقتدرة وببعض الموضوعات التي تشكل عالم وصف الغوطة لدى الآخرين أيضاً. القصيدتان نهلتا من الحبِّ والإعجاب

والذكريات وكنت أتمنى أن أجد في الديوان قصيدة فيها وصف لما آل إليه أمر الغوطة من شح وهجوم على النضارة والخضرة أمام البناء وقتل الجمال الباهر.

ولو استعرضنا بعض القصائد الأخرى التي تناولت الغوطة بالوصف لوجدنا إضافات تكمل بقية اللوحة، فهناك قصائد أفردت أبياتاً لوصف النزهات من طعام وشراب وأنس وفكاهة. وبعضها حدد الأماكن الموجودة بالغوطة كالشيخ (عبد الغني بن إسماعيل النابلسي) وهذا أكثر الشعراء ذكراً لدمشق في الديوان الدمشقي فله في الديوان الدمشقي إحدى وثلاثون قصيدة ومقطوعة وأغلبها في وصف المتنزهات والشوق لدمشق. لم أشأ جعل دراسة القصيدتين مقارنة بكل ما تعنيه الكلمة بل حاولت تقديم لوحتين من لوحات الإعجاب والحب لتكتمل الرؤية والرؤيا معاً....

❑❑

سمات الأديب بين شعرية اللغة وثقافة الكاتب

قراءة في نص (المسافرة) لشوقي بغدادي

د. محمد إسماعيل بصل

منذ أكثر من نصف قرن ما يزال اسم شوقي بغدادي ساطعاً في عالم الكتابة، فعرفناه صحفياً وباحثاً وقاصاً، ولعلّ الشعر هو الذي احتل مكانة مرموقة في كتاباته فاقترنت سمة الشاعر باسم شوقي وذاع صيته بوصفه شاعراً في المقام الأول، ثم كتب بغدادي في منتصف الستينات نصاً روائياً بقي أسير الأدراج ربع قرن تقريباً ليعود الكاتب بعد ذلك ويفك أسر نصه بعد تعديل وتهذيب وحذف وإضافة وصياغة جديدة، فيكون بين أيدينا نص المسافرة الذي نشرته دار الآداب سنة ١٩٩٤.

وإذا كان شوقي بغدادي قد حسم أمره مع هذا النص وأعلنه رواية.. فإن صنوف الكتابة التي ذكرناها آنفاً وعرف الكاتب بها كافة منجزة في هذا النص، ونضيف عليها صنفاً آخر لم يعرفه الكاتب ولم يعرف به وهو المسرح فتكتمل حلقة الأدب عنده ويستحق بجدارة اسم الأستاذ الأديب دون أن يكون أحد قادراً على تأطيره في مجال الشعر وحده أو القصة وحدها أو المقالة والخاطرة وحدها.

تتجلى سمات الباحث والصحفي الموضوعي في (المسافرة) ليس في تكوين السمات الذاتية للشخصيات التي تصنع الحدث وتحكيه وحسب، بل في التوضيح الذي يتصدر الكتاب ويصبح نسيجاً متناغماً في تفاصيل الحكاية ذاتها، فالمبدع يعرف كما يعرف المتلقي أن النص هو الذي يقدم نفسه إلى القارئ دونما أي توضيح وإلاّ فلا حاجة إلى النص ذاته أساساً، ومع ذلك فإن بغدادي يقدم مسوغات موضوعية هي أقرب إلى العمل الصحفي أو النقد الحرفي ليصوغ موضوعه ولسان حاله يقول: إنني أعرف كيف تفكرون أيها النقاد والصحفيون، وها أنذا أشتغل على ما كتبته في الستينات لأنشره في التسعينات، (فالنص كان أصغر حجماً ولم تستغرق كتابته أكثر من أسابيع معدودة، ولكن ما إن هدأت وأعدت قراءة ما كتبت حتى أحسست أن النص يفتقر إلى خلفيات أعمق مما صنعت فأعدت صياغة النص مضيفاً إليه، حاذفاً منه، غير أنني كنت كلما قرأت رواية جديدة رائعة من آخر المترجمات أو المؤلفات كنت أشعر بضآلة عملي فأتريث أكثر فأكثر).

يتبدى الكاتب في مقدمته مسكوناً بها جس البحث والتمحيص والتدقيق والتحليل والتسويغ والاحتجاج والخوف من الفشل وكلها سمات لأديب يعرف كيف يصوغ خطوته بثقة الباحث وتردد الفنان وتدقيق الصحفي ورؤية المبدع.

ولكن علامات النقد والصحافة لا تتجلى في الأسلوب المباشر الذي تندرج في إطاره كتابة المقدمة وحسب، وإنما أيضاً في التوطئة الاقتباسية التي يستهل الكاتب فيها روايته

(الحرية أجمل من أي شيء في الدنيا، وكثيراً ما تكون المرأة سبباً في فقدان الرجل حريته، ومع ذلك فليس ممكناً تصور الحياة حرة جميلة كل الجمال من دون مشاركة المرأة) هذه المرأة التي تشكل قوام الرواية بدءاً من العنوان (المسافرة) ومروراً بكل المحاور التي ترفد بأحداثها الحكاية، وانتهاءً بالخاتمة التي تختتم عريفة سطور الحكاية الأخيرة دون أن تكون هي البطلة الوحيدة للرواية، فالأستاذ أحمد وناظم وسليم والفتى الحلبي والفتى الحوراني كلهم أبطال، ولكن عريفة تبقى من خلال علاقات الشخصيات فيما بينها، وعلاقتها مع هذه الشخصيات، ومن خلال اضطلاعها الوظائفي داخل الحدث الخاص، والأحداث العامة هي الشخصية المحورية والتي انبنت عليها المقولة الأساسية للرواية.

لقد استطاع الكاتب في هذه الرواية أن يرصد واقعاً لعدد من الشبان، يذكرنا هذا الرصد بعدد لا بأس به من المقالات الصحفية التي كرسها الكاتب في زاويته الصحفية التي اشتهر بها وتعرض من خلالها إلى جملة من التفصيلات اليومية التي يعيشها الشباب الذين أوصدت أمامهم الآفاق ولم يجدوا من يأخذ بأيديهم، ويفهم واقعهم ويستمع إلى مشكلاتهم، ويسعى إلى تحقيق متطلباتهم. ولكن الرصد الذي يشتغل عليه شوقي بغدادي هذه المرة يختلف عما كتبه في الصحافة ليس من حيث تشخيص المشكلة ومحاولة معالجتها وحسب، وإنما أيضاً من حيث شعرية اللغة التي ينتجها بغدادي بتلقائية وعفوية تدل على هذه الصداقة القديمة والعريقة بين اللغة والكاتب.

ولعل لذة الكتابة التي يشعر بها بغدادي تلاحقه حتى في رسم حدود شخصياته.

(إن الوقوف على شرفة، وفي مواجهة عيون الناس المحتشدين والمنصبة كلها على شخص واحد يلقي بصوت منغم عبارات مثيرة لمتعة لا تعادلها إلا متعة الكتابة نفسها) (ص ١١)

ولولا خشيتنا من الوقوع في النقد التفسيري، أو النقل في النقد الجنائي لقلنا إن شخصية الأستاذ وبالرغم من ضميرها الغائب الذي يحكيها تتطابق أو تتوافق مع شخصية الكاتب، ليس عبر السمات الذاتية والنفسية والاجتماعية وحسب، وإنما أيضاً عبر العلاقة الودية القائمة بينها وبين اللغة والخطابة والكتابة والصحف والسياسة (منذ ذلك الحين بدأت الكلمات والخطب والكتابات كلها تأخذ روحاً جديدة وشكلاً جديداً في أعماقه قبل أن ينطق بها أو يسطرها على أوراقه، ولعل هذه الحادثة كانت الدافع الخفي القوي الذي حفزه فيما بعد على أن يتجه نحو الصحافة بدلاً من التدريس، كان العمل في تلك السنوات أكثر ضماناً لمن يحملون شهادات جامعية، ولكن الصحافة كانت أكثر إغراءً لمن يحملون في قلوبهم جمرات مشتعلة بلهب الرومانسيات الثورية التي كانت تلتهب في قلوب أجيال الطلبة في أواخر الأربعينات) (ص)

وهل كان شوقي سوى واحد من هؤلاء الطلبة الذين حملوا في ذواتهم آمال الأمة وأحلامها، حتى التحمت هذه الذوات بتلك الآمال والأحلام ومن ثم ارتكست وانتكست وانهزمت، وتبعثرت تلك الذوات الحالمة هنا وهناك فمنها من تابع وناضل وعرف الانبعاث ويعد شوقي من رواد هذا الفريق ومنها من صمت صمتاً أبدياً وعدّ أن ما حدث أكبر من أن تتحمله الذات ذاتها فأصداه الملل واليأس.

أما الأستاذ الذي يعد الحرية أجمل من أي شيء في الدنيا مضى في حياة حرة وتخلى عن حبيبته التي لمحت له بأنها قد تتزوج قريباً وكان صريحاً معها حين قال لها.

(تأكدي أنني لن أجد امرأة أفضل منك على الإطلاق لو كنت أفكر في الزواج الآن.. ولكنني أطمح بحياة حرة حافلة لمدة أطول) (ص ١٦).

وهنا يتقاطع فكر الأستاذ مع مقولة الكاتب التي استهل بها روايته وأشرنا إليها آنفاً إذ إنه

كثيراً ما تكون المرأة سبباً في فقدان الرجل حريته ولكن هيهات أن يقر الأستاذ والكاتب بهذه المقولة، فالأول يبدأ رحلته طامحاً بحياة حرة حافلة بالمسؤوليات السياسية، ولا مكان فيها للمرأة التي تضعف مقاومته ويختمها مصفداً بالسلاسل في شاحنة عسكرية يضعف في مقاومة امرأة جعلته يحس أكثر من غيره بالجو الذي تشيعه عندما تقترب من الرجل، ـ أما الثاني ـ أي الكاتب فإنه مخلص لرحلة شخصيته وهو الذي يعرف منذ البدء وقبل أن تبدأ الرحلة أن ليس بالإمكان تصور الحياة حرة جميلة كل الجمال من دون مشاركة المرأة.

تعد الطريقة التي نثر من خلالها شوقي شخصياته في البداية ثم جمعهم فيما بعد كشحنة آدمية في سيارة عسكرية مبتكرة في فن القص حتى ليكاد القارئ يقع ضحية هذه اللعبة الماهرة ويظن أنه أمام قصص قصيرة لا يربط فيما بينها سوى بعض الملامح العامة التي تخص الشخصيات مثل السفر والظروف القاسية التي تعيشها تلك الشخصيات، إنهم رفاق سفر كما يحلو للكاتب أن يعنون الجزء الأول من روايته ويعنون الجزء الثاني بالسفر.. بالرغم من أن انزياحاً في العنوانين يبدو طبيعياً أكثر إلاّ أن الكاتب ولج إلى عالم الرواية من خلال هذه اللعبة التي تنتمي إلى أسلوب السرد التشويقي ليبقى المتلقي متيقظاً ومتفاعلاً حيال كل ما يحدث وإذا كان الجزء الأول المعنون بـ رفاق السفر.. يندرج في إطار الفن القصصي، فإن الجزء الثاني المعنون بـ السفر.. يتداح كما نرى من عالم المسرح.

فالمسرح كان في البداءة جنساً أدبياً لا يُشكل العرض فيه سوى عنصر مهمته ترجمة ما هو مكتوب، ومن ها هنا جاء تمييز أرسطو بين المحاكاة (Mimesis) (عرض مباشر للأحداث من قبل ممثلين يتكلمون ويتحركون أمام المتفرجين) وبين السرد (Diegesis) (حاك يسرد حكاية) وانطلاقاً من هذا التمييز نشأ الفرق بين الشعر السردي والشعر الدرامي، أو بتعبير آخر بين الملحمي والدرامي، فإذا كانت الشخصية في المسرح الملحمي تقلد بسرد الأحداث دون أي تدخل مباشر من طرفها فإنها في المسرح الدرامي تسرد وتتحرك وتشارك في الأحداث ثم تتفاعل مع غيرها من الشخصيات المشاركة من جهة ومع الجمهور من جهة أخرى وحسب رأي أرسطو فإن الحكاية يجب أن تعرض ما يمكن أن يحدث حسب الاحتمال أو الضرورة، وليس من واجبها أن تقدم ما قد وقع فعلاً، وذلك لأن الماضي هو موضوع التاريخ لا الدراما، ومن تلك الناحية يختلف الشعر الدرامي عن التاريخ، فالتاريخ يقدم الخاص، بينما يقدم الشعر الدرامي العام، ولهذا كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ، ويتضمن شخصيات أكثر سمواً مما يقدمه التاريخ، ويؤكد غوته فكرة الفصل بين الدرامي والملحمي عندما يذكر في دراسته (من الشعر الملحمي والدرامي) أن الشعر الملحمي يعرض الحدث باعتباره ماضياً ومنتهياً والشاعر الدرامي يعرض الحدث باعتباره حاضراً أبداً ولعل هذه التفريقات هي التي أوحت إلى علماء اللغة في القرن العشرين بأن يميزوا بين ما هو حكاية وما هو سرد وبين ما هو خطاب وما هو قصة، فالتفريق بين الخطاب (Discowrs) مجمل أشكال الفعل بحرية تامة، فهو يستخدم صيغة المتكلم الحاضر ومرجعها الضمني صيغة الخطاب، كما يستخدم هنا، الآن، أمس/اليوم، الغد، بينما تكتفي الحكاية باستخدام صيغة الغائب التي لا تحمل بالتأكيد نفس القيمة التي تحملها أثناء استعمالها في الخطاب، ولكن في كل مرة تظهر فيها حكاية تاريخية ثمة خطاب متضمن، فعندما يعيد المؤرخ على سبيل المثال كلام الشخصية التي يؤرخ لها، أو عندما يتدخل ويطلق حكماً على الأحداث التي يسردها فإننا نمضي من زمن القص إلى زمن الخطاب.

واتكاءً على ما سبق يمكننا القول إن الحكاية التي بين أيدينا هي حكاية هذا

الاستخدام المتناغم للغة المؤرخ والقاص في آن معاً وبالتالي فإن مسرحة هذه الرواية منجزة في نسيجها اللغوي وخطابها الفني فالكاتب قدم شخصياته في الجزء الأول عبر المسار التعاقبي ظهرت فيه السمات والوظائف الواحدة تلو الأخرى وعبر المسار المنطقي في الجزء الثاني عندما ظهرت هذه السمات والوظائف وكأنها متصلة بعضها ببعض اتصالاً سببياً يؤدي إلى نتيجة منطقية.

وإذا كان المسار العام للرواية يحمل في طياته سمات الرحلة نحو الحرية من خلال العنوان أولاً ومن خلال الأحداث ثانياً، فإن الجزء الأول من الحكاية ينثر الكاتب شخوصه في الزمان والمكان ثم يلمهم في الجزء الثاني ويحشرهم في مكان محدد وزمان محدد.

فالأستاذ الذي ترك دمشق وذكرياته ليلتحق في بيروت، ويلحق أحلامه الوردية، وعريفة التي اقتلعت من قرية حمصية ورميت في بيروت لتعيل أسرتها، وأحمد الذي تعلقت روحه في بيروت فهجر حمص وارتمى في شوارع تلك المدينة التي زارها مرة فاكتشف أنها الأجمل بين المدن والأبقى في قلوب الشباب، وناظم الذي هرب من حماة إلى بيروت أو هرب إليها بعيداً عن مغتصبي جسده وذكائه، وسليم الذي فر من قطنا وراح يهرب المخدرات بين حلب ودمشق وبيروت، والفتى الحلبي الذي ترك بنات حلب ليطارد نساء بيروت، والفتى الحوراني الذي التحق بكل الذين سبقوه وراح يبيع الدخان على أرصفة بيروت.

كل هؤلاء جمعتهم الآلام ونادراً ما عبروا عن آمالهم بألسنتهم في الجزء الأول الذي يندرج كما أسلفنا في إطار ما يسمى بالأسلوب الملحمي الذي يعرض الحدث باعتباره ماضياً ومنتهياً، وبالتالي فإن هذا الأسلوب يشبه الأسلوب الذي يستخدمه الكاتب المسرحي في عروض شخصياته وميادين أحداثها أولاً ثم نأتي إلى الجزء الثاني من الرواية أو لنقل إلى العرض المسرحي حيث تستخدم صيغ الأفعال بحرية تامة.

فنجد الـ هنا والآن طاغين ولا وجود للماضي إلاّ من خلال استرجاع بعض الذكريات الطفيفة.

تسيطر تاء التأنيث التي عنون الكاتب فيها روايته على هذا الفضاء من الكتابة.

فالشخوص جميعهم بما في ذلك دورية الدرك برمتها.. يقصدون هدفاً واحداً ألا وهو هذه المسافرة السمراء ذات الشعر الأسود الذي بعثره الهواء حول وجهها الصغير العذب بلونه الحنطي الرائق، إن الجميع يتحركون في مكان واحد وزمان واحد وكأنهم على خشبة مسرحية يذكرنا بالمسرح العبثي حيث يكون امتداد لشخصية أبعد من وجودها الحقيقي في الـ هنا والآن، ولكل شخصية هواجسها الخاصة وانفعالاتها الخاصة وبالرغم من أن الجميع يسعون في اتجاه واحد وهو النظر إلى الفتاة من حين لآخر، والتخطيط للحصول عليها عندما تنتهي الرحلة وتطأ أقدامهم الأرض، ولعل الغرابة أو لنقل العبثية في هذه الرواية المسرحية أو المسرحية المروية هو أن الجميع انطلقوا من نقطة البحث عن الحرية، وهم جميعهم أيضاً قصدوا مقصوداً واحداً يعيق حريتهم كما السجن أعاقها من قبل.. ولكن الفرق بين السجن والمقصود أي عريفة... أن هذه الأخيرة لا يمكن أن تتصور الحياة حرة جميلة كل الجمال من دونها... إنها المسافرة فينا أبداً.

أثر الموقف في التشكيل الأسلوبي

د. وليد قصّاب

بدأ النقد الانطباعي يتراجع منذ أوائل هذا القرن أمام مدرسة نقدية جديدة، قامت على الاهتمام بالعمل الأدبي نفسه، وتركيز اهتمامها حول هذا العمل وحده، بدلاً من استفراغ الجهد في دراسة شخصية صاحبه، والملابسات التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية التي تحيط به.

وتنظر هذه المدرسة الجديدة للعمل الأدبي على أنه جسد لغوي، فقوامه الأساسي هو اللغة، ومن هذا المنظور تهتم بالأثر الأدبي وحده، وتحاول الكشف عن أسراره اللغوية، وطاقاته الأسلوبية وتحليل ذلك كله تحليلاً موضوعياً عميقاً.

وقد حدث ذلك كله بسبب التطور الهائل الذي بلغته الدراسات اللغوية في القرن الماضي عندما كان المنهج التاريخي يبسط ظله على الدراسات الإنسانية كلها، وما لبث سلطان اللغويين، وما بلغوه من شأو بعيد في دراساتهم وأبحاثهم أن امتد إلى النقد الأدبي، ليترك عليه بصماته الواضحة المتميزة. وقد تم اللقاء بين علم اللغة والنقد الأدبي عن طريق هذا العلم الجديد الذي يسمونه (علم الأسلوب).

وعلم الأسلوب علم لغوي نشأ من علم اللغة الحديث، وهو ـ كما ذكرنا ـ محاولة للقاء بين علم اللغة والنقد الأدبي، إذ يقدم اللغويون هذا العلم للناقد الأدبي، كي يستعين به على دراسة المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفاً علمياً دقيقاً، يساعده على فهم العمل الذي بين يديه فهماً أقرب إلى الموضوعية. وهكذا راح الاهتمام بلغة الأدب يشتد ويقوى، ونمت الدراسات حول ذلك نمواً هائلاً، فقدمت بحوث لا حصر لها، وكتبت رسائل جامعية كثيرة تعكس هذا الاهتمام، وتدل عليه. والمتتبع للدراسات النقدية الحديثة لن يفوته أن يلاحظ أن معظمها دراسات أسلوبية، وهي منصبة حول دراسة اللغة الأدبية بشكل خاص[1].

وتمثل هذه المدرسة النقدية الجديدة التي نتحدث عنها انتقاداً لجميع المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب، ومحيطه، وأسبابه الخارجية، وتتهمها بالسطحية، وبالتوقف عند عوامل خارجية من دون الغوص في أعماق العمل الأدبي ذاته، الذي هو بالدرجة الأولى نظام لغوي متميز.

ويرى علم الأسلوب، أو الأسلوبية ـ كما يحلو لبعضهم أن يسميه ـ أن الأسلوب ظاهرة لغوية فردية، تمثل الرجل القائل، وتشبه بصمات اليد التي تختلف من واحد لآخر، ولكنه لا ينسى ـ في الوقت نفسه ـ أثر الموقف في تكوين الأسلوب، وفي تشكيله، أو تأليفه، على نمط معين. فاللغة لا تخضع للعامل الفردي الذي يمثل القائل فحسب،

[1] وهكذا صار الناقد الحديث ناقداً ولغوياً في الوقت نفسه فهو يشبه الناقد القديم من هذه الناحية، مع ملاحظة للفروق المهمة بين المفاهيم اللغوية القديمة والمفاهيم اللغوية الحديثة.

فتتشكل تشكلاً خاصاً عند كل واحد، وتنحو منحى معيناً لتكون أسلوب هذا الكاتب أو ذاك، ولكنها ـ في الوقت نفسه ـ تتشكل في أساليب متعددة تبعاً للموقف الذي تستعمل فيه.

إن علم الأسلوب الحديث يؤمن ـ على نحو ما آمنت به البلاغة العربية، ونقدنا القديم من قبل ـ أن اللغة في الأسلوب ظاهرة اجتماعية. وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بثقافة الناس الذين يتكلمونها، وإن هذه الثقافة يمكن تحليلها بوساطة حصر أنواع المواقف الاجتماعية التي يسمى كل منها (مقاماً).

اللغة علامة طبقية مميزة:

إن اللغة ـ وفي وقت واحد معاً ـ علامة فردية مميزة، وعلامة طبقية مميزة في الجماعة الواحدة. وهي ـ باعتبارها نظاماً اجتماعياً ـ تنحو مناحي كثيرة، وتظهر بأشكال لا حصر لها. فلكل فئة من الناس أسلوبها الخاص في استعمال اللغة على حسب طبقتهم الاجتماعية. للرجال ألفاظ معينة تشيع فيما بينهم، لا تعرفها النساء، ولا يتلفظن بها أبداً. وللأطفال كلماتهم وعباراتهم التي تجعل لهم عالماً اجتماعياً متميزاً. وللشباب والكهول والشيوخ مثل هذه الألفاظ الخاصة التي تعبر عن مرحلة من مراحل العمر، وتشبه العلامة الفارقة التي تميز هذه المرحلة.

كما أن لكل طائفة من الناس استعمالاً لغوياً يختلف باختلاف تخصصها ومهنتها، فبين الأطباء تشيع أنماط من التعبير لا يستعملها المحامون، كما يختص عالم المهندسين بضروب من التعبير لا تخطر في بال الصيادلة، أو الأساتذة، أو العمال، أو غيرهم من أصحاب المهن والتخصصات الأخرى. وقد عبر الجاحظ عن هذه الفكرة أدق تعبير بقوله: "ولكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها، فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلاً بينها وبين تلك الصناعة"(١).

كما يتدخل في تكوين هذه الأنماط اللغوية المختلفة البيئة أو الوسط الذي ينشأ فيه الفرد؛ فلغة أهل البادية أو الريف تختلف كثيراً عن اللغة المتداولة في الحواضر والمدن، بل قد تختلف من حي إلى حي، فتشيع في هذا الحي ألفاظ لا يعرفها أهل الأحياء الأخرى، ولا يتداولونها.

وقد تنبه محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء إلى أثر البيئة في اللغة تنبهاً دقيقاً، ولاحظ هذا الأثر في شعر عدي بن زيد، فقال عنه: "كان يسكن الحيرة، ويراكن الريف، فلان لسانه، وسهل منطقه"(٢).

وأشار المفضل الضبي إلى تأثر عدي ببيئته ومن يفد إليها فقال: "كانت الوفود تفد على الملوك بالحيرة، فكان عدي بن زيد يسمع لغاتهم، فيدخلها في شعره" ومن أجل هذا أحس النقاد أن له نمطاً لغوياً خاصاً، فقال عنه الأصمعي: "إن ألفاظه ليست بنجدية"(٣) ولاحظ أبو عمرو بن العلاء أن نشأة الطرماح بن حكيم بسواد الكوفة أثرت في لغته، فكثرت في كلامه ألفاظ النبيط(٤)، وقال الأصمعي في الكميت بن زيد: "كان معلماً بالكوفة، فلا يكون مثل أهل البدو"(٥)، وأشار ابن خلدون في مقدمته التي كتبها سنة (٧٧٩هـ) إلى اختلاف اللغة في الأمصار المختلفة، فلغة أهل المشرق مباينة بعض الشيء للغة أهل المغرب، وكذا أهل الأندلس معهما، وكل متوصل بلغته إلى تأدية مقصوده، والإبانة عما في نفسه(٦).

ويتدخل في تشكيل هذه الأنماط اللغوية أيضاً الدين الذي يعتنقه الفرد، فيتميز المسلمون بأشكال من التعبير لا يعرفها النصارى ولا اليهود، كما يتداول الآخرون ضروباً من الألفاظ والكلمات التي لا يعرفها أصحاب الأديان الأخرى.

والحق بعد ذلك أن تأثير هذه العوامل الاجتماعية المختلفة ـ التي ذكرنا بعضاً منها على سبيل التمثيل لا الحصر ـ لا يقتصر على

تغير أشكال التعبير فحسب، أو التميز باستعمال ألفاظ وعبارات معينة، ولكنه يجاوز هذا المعجم اللغوي الخاص بكل طبقة اجتماعية ليظهر كذلك في طريقة نطق الحروف، وإخراج الأصوات من ناحية، وفي طريقة بناء الجمل وتركيبها من ناحية أخرى.

وهكذا تبدو اللغة علامة طبقية مميزة؟ تدل على بيئة الإنسان ونشأته وحيه ومهنته ودينه ونوعه وعمره، وإن تغيير الفرد للغته التي تدل على وضع طبقي معين، حتى ينتقل بها إلى وضع طبقي آخر: أدنى أو أعلى، لأمر عسير جداً، وهو أمر ـ إن تأتي ـ لا بد أن يمر بمرحلة طويلة من الدربة والمراس والمران، ثم لا مندوحة أن يند عن هذا الفرد بين الحين والحين ما يشعر بأصله الطبقي، أو يشير إليه من قريب أو بعيد(٧).

الأسلوب والموقف الاجتماعي:

إن هذه الاختلافات اللغوية، التي تدرس عادة في فرع من علم اللغة يعرف بعلم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics ـ والتي سقنا نماذج منها على سبيل التمثل لا الحصر، تشترك في تكوين ما يسمى في (علم الأسلوب) الحديث بالموقف أو المقام، وهو ما يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير، وفي استخدامه للغة. وهكذا يبدو الأسلوب ثمرة من ثمرات هذا الاهتمام بالموقف ومراعاته وأخذه في الاعتبار. يقول تشبمان: "إن الأساليب نتاج لحالات اجتماعية، نتاج لعلاقة عامة بين مستعملي اللغة"(٨).

فالفرد القائل يريد أن يوصل إلى شخص آخر، أو إلى مجموعة من الناس معنى ما، وهو ـ إن كان ينشئ عملاً فنياً ـ يتوخى إلى جانب التوصيل التأثير في المتلقي، وهو ـ من أجل تحقيق واحد من هذين الغرضين أو كليهما معاً ـ يراعي مجموعة من الاعتبارات، على رأسها تلك الفروق اللغوية الموجودة بين الأفراد والجماعات، فيدخل في حسابه عند استعماله للغة على أسلوب معين دلالات كثيرة: دلالات تتمثل في طريقة النطق، واختيار الكلمات والتراكيب، ومراعاة مصطلحات معينة. وهي جميعها دلالات يأنس إليها السامعون، وتلقى عندهم قبولاً، ويحقق القائل بوساطتها غرضي التوصيل والتأثير اللذين ينشدهما على أتم وجه.

ومن الواضح أن هذا الموقف الذي نتحدث عنه يعنى بشيئين اثنين: بالمتلقي ونوعه ودرجته الاجتماعية، وبالحالة أو الظرف الذي يعد له الأسلوب، أو يقال فيه الكلام، وهما بطبيعة الحال جانبان متداخلان أو هما وجهان لقطعة نقدية واحدة.

الموقف في بلاغتنا ونقدنا العربيين:

تنبهت بلاغتنا القديمة ونقدنا العربي على نحو ما أشرنا من قبل إلى أهمية الموقف عند تأليف الأسلوب، وإلى خضوع الأسلوب له، وانطلاقه منه. فدعوا إلى وجوب مراعاته عند إنشاء القول واستخدام اللغة، وحثوا القائل على الاهتمام بذلك، وسموه (مراعاة مقتضى الحال) أو (مناسبة المقال للمقام).

ولعل بشر بن المعتمر، المتوفى (سنة ٢١٠هـ) أول من أشار إلى ذلك إشارات واضحة بينة، فدعا إلى استخدام ألفاظ اللغة في موضعها الملائم بحيث تكون موافقة للمقام الذي تقال فيه، وللمخاطب الذي توجه إليه، فإذا كانت للعامة روعي فيها أفكار معينة، وانتقيت لها عبارات خاصة، وإذا كانت موجهة للخاصة هيئ لها من أسلوب اللغة ما يناسب ذلك. يقول بشر في صحيفته المشهورة: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات".

ثم التقط الجاحظ أذيال فكرة بشر عن الصلة بين اللغة والموقف، فتوسع فيها توسعاً

بعيداً، وراح يذيعها كثيراً في الحيوان والبيان والتبيين، فدعا القائل: خطيباً كان أم شاعراً أم ناثراً ـ إلى إدراك أحوال المتلقي تماماً، ومعرفة قدره ومكانته، واللغة التي يفهم بها، وتحظى عنده بالقبول والرضى، ويكون لها في نفسه تأثير يساعد على امتلاكه وإقناعه بالأفكار التي يسوقها القائل إليه. يقول الجاحظ ناعياً على أولئك الذين لا يراعون الفوارق اللغوية التي تشكل الموقف: "أرى أن ألفظ بألفاظ المتكلمين ما دمت خائضاً في صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام، فإن ذلك أفهم لهم عني. وأخف لمؤنتهم علي.. وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين في خطبة أو رسالة، أو في مخاطبة العوام والتجار، أو في مخاطبة أهله وعبده وأمته، أو في حديثه إذا تحدث، أو خبره إذا أخبر. وكذلك فإنه من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب، وألفاظ العوام وهو في صناعة الكلام داخل".

ثم يطلق الجاحظ تلك القاعدة المهمة التي تجمل القضية كلها، فيقول في أعقاب العبارة السابقة: "ولكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل"(٩).

وتحدث ابن طباطبا طويلاً عن الموقف. وخضوع الأسلوب له. وجعل ذلك شرطاً من شروط حسن الكلام، وقبول النفس له، فقال: "لحسن الشعر، وقبول الفهم إياه علة أخرى، وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها، كالمدح في حال المفاخرة وكالهجاء في حال مباراة المهاجي.. وكالمراثي في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه، وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سل سخيمة المجني عليه، المعتذر إليه، وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه، وحنينه إلى من يهواه..(١٠).

أمثلة تطبيقية:

وأخذ النقاد بهذه القاعدة الأسلوبية في النظر إلى كثير من الأمثلة والنماذج. وفي نقدنا القديم أمثلة لا حصر لها نقدت لأنها خرجت على هذه القاعدة، وعدت رديئة، دعي إلى اجتنابها، والبعد عنها، لأن القائل لم يراع فيها الموقف، ولم يتنبه إلى المقام الذي أعد الكلام له.

عيب على جرير قوله لبشر بن مروان:

قد كان حقك أن تقول لبارق

يا آل بارق، فيم سب جرير؟

لأنه لم يتأدب، ونسي حال المخاطب ومقامه ومكانه، وأنه أمير، فخاطبه وكأنه شخص عادي. ولذلك غضب بشر، وقال: أما وجد ابن المراغة ـ وقال بعضهم ـ ابن اللخناء ـ رسولاً غيري؟ قال الصولي: وليس كذا يخاطب الأمراء"(١١).

وعيب على عبد الرحمن القس أيضاً خروجه على المقام، وقوله في مدح صاحبته سلامة، المغنية المشهورة.

سلام ليت لساناً تنطقين به

قبل الذي نالني من صوته قطعا

فقال قدامة بن جعفر في نقده "ما رأيت أغلظ ممن يدعو على معشوقة أجادت في غنائها بقطع لسانها، لأن المذهب في الغزل إنما هو الرقة واللطافة، والشكل والدماثة، واستعمال الألفاظ اللطيفة المستعذبة، المقبولة غير المستكرهة، فإذا كانت جاسية مستوخمة كان ذلك عيباً".

وقد عيب على بشار بن برد مرة قوله في ربابة جاريته:

ربابة ربة البيت

تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات

وديك حسن الصوت

لأنه ليس على تلك المتانة والجزالة اللتين عرف بهما شعره، وقيل له: "قد جئت بالأمر المهجن، فقال بشار: "كل شيء في موضعه. وربابة هذه جارية لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع هذا البيض، وتحضره لي، فكان هذا من قولي أحب إليها وأحسن عندها من:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل.

وقيل إنه أجاب: "إنما أخاطب كلا بما يفهم".

وهكذا كان بشار يدرك أن الأسلوب يتصل بالموقف، وأن يتلون بتلون المواقف والمقامات، فكانت هذه هي اللغة التي تناسب ربابة، وتحظى عندها.

بين علم الأسلوب وعلم المعاني:

والواقع أن علم المعاني ـ وهو أحد فروع البلاغة الثلاثة ـ قائم على مراعاة الموقف، وملاحظة هذه الصلة التي نتحدث عنها بين أسلوب القول والمقام الذي يعد له، فهو يعرف بأنه "مراعاة الكلام لمقتضى الحال" وهو يعتمد بعد ذلك ـ بكل جزئياته ـ على دراسة هذه المراعاة، وكيفية توفيرها في الأسلوب ليصل إلى درجة الجودة والإتقان، فمجمل أحكام هذا العلم وقضاياه تتلخص في المسائل الثلاث التالية:

١ ـ يفترض علم المعاني أن أي تغيير في التشكيل اللغوي للكلام يؤدي تلقائياً إلى تغير في معناه، فالعلاقة حتمية بين الشكل والمضمون، وليس هنالك شكلان تعبيريان مترادفان في المعنى إلا إذا كان أحدهما هو الآخر نفسه.

٢ ـ وهو في المرحلة الثانية، يوضح الفروق الدقيقة بين هذه المعاني وبين الدلالات المختلفة التي يعبر عنها كل أسلوب من الأساليب.

٣ ـ ثم في المرحلة الثالثة ـ وهذه أهم المراحل، وأكثرها تعلقاً بحديثنا ـ يوضح أن كل شكل لغوي ـ أي كل أسلوب ـ يناسب موقفاً معيناً، أو مقاماً خاصاً، فمقام الحذف غير مقام الذكر، ومقام التقديم غير مقام التأخير، ومقام التعريف غير مقام التنكير، ومقام الإيجاز غير مقام الإطناب أو المساواة، وغير ذلك من المحالات، فلكل أسلوب من هذه الأساليب الكثيرة المتعددة مخاطب يساق إليه، وحالة تتطلبه وتستدعيه، ويكون أعلق بها وأقدر على التعبير عنها، فمن كان ـ على سبيل المثال العابر ـ خالي الذهن من كلام ما، غير متردد فيه، ولا شاك ولا جاحد ولا منكر؛ يخاطب بأسلوب خلو من المؤكدات فيقال له مثلاً:

الإسلام حق ـ أنتم خير أمة.

ومن كان متردداً، أو يتلقى الكلام بشيء من عدم الرضى أو الاقتناع يساق الكلام إليه بأسلوب التأكيد، فيقال:

إن الإسلام حق ـ إنكم خير أمة.

ومن كان منكراً للأمر رافضاً له، غير معترف به ولا مقر ولا موافق عليه، يخاطب بأسلوب يحمل أكثر من علامة تأكيد، فيقال له:

إن الإسلام لحق ـ إنكم لخير أمة.

أو: والله إن الإسلام لحق ـ والله إنكم لخير أمة.

وغير ذلك من المواقف والمقامات المختلفة التي تدرس في علم المعاني.

ولا شك بعد هذا أن حديث نقادنا وبلاغيينا العرب القدماء عن فكرة الموقف،وملاحظة علاقتها بأسلوب القول على نحو ما أشرنا، يعد سبقاً فنياً ممتازاً، لأن هذا اللون من الدراسة يعد اليوم من الكشوف التي جاءت نتيجة لمغامرات العقل المعاصر في دراسة اللغة، وما أحرزه من إنجازات باهرة في ميدان البحث فيها.

وفكرة الموقف هذه هي الآن المحور الذي يدور حوله علم الدلالة الوضعية، وهو الأساس الذي يبنى عليه الوجه الاجتماعي من وجوه المعنى، وهو الوجه الذي تتمثل فيه العلاقات والأحداث والظروف الاجتماعية التي تسود ساعة أداء القول.

ولكن الواقع أيضاً أن فكرة (المقام) و(المقال) التي تثار في البلاغة العربية القديمة لم تأخذ حظاً كافياً من الدراسة والبحث، وظلت محصورة ـ من حيث التطبيق ـ في الجزئيات: في اللفظة الواحدة، والجملة، والبيت على أبعد تقدير. ولم يحدث ـ على مستوى التطبيق ـ أن عالج النقاد أو البلاغيون العرب عملاً أدبياً كاملاً، كقصيدة أو خطبة أو رسالة مثلاً، وإنما ظلوا يتحدثون عن جزئيات يسيرة، وظل اهتمامهم منصباً على تأكيد الخبر للمنكر، وتنزيل العالم منزلة الجاهل، أو الجاهل منزلة العالم وملاءمة مطلع القصيدة لموقف المدح أو الهجاء أو الرثاء، أو غير ذلك من جزئيات لم تتسع لتشمل العمل الأدبي كله، أو لتنفتح على آفاق أرحب وأعمق.

ولم يحاول البلاغيون المتأخرون أن يفيدوا من تلك الإثارات الذكية التي نبه عليها المتقدمون، وأن ينموها، ويقيموا على أساسها دراسة لغوية شاملة، بل راحوا يدورون في فلك المتقدمين، لا يعدون تلك الجزئيات البسيطة، في حين تطرح فكرة الموقف في الدراسات اللغوية المعاصرة ـ وفي علم الأسلوب بشكل خاص ـ طرحاً أوسع وأعمق؛ فهي مؤسسة على نظرة فلسفية جمالية شاملة، وهي أكثر من مجرد الحديث عن مناسبة المقال للمقام، وما يؤدي إليه ذلك من إقناع القارئ أو السامع، ونفاذ التعبير إليه. إنها تحاول أن تربط بين الأدب وبين الصدق الفني في إطار من علاقة الفن بالحياة أو الكون.

الهوامش:

(١) الحيوان: ٣٦٨/٣.
(٢) طبقات فحول الشعراء: ١٤٠.
(٣) الموشح: ١٠٣.
(٤) المصدر السابق: ٣٢٦.
(٥) المصدر السابق: ٢٧٢.
(٦) المقدمة: ٥٥٩.
(٧) انظر في تفصيل هذه المسائل كتاب:
Peter Trudgill, Sociolinguistics, Penguin books, England, 1982.
(٨)Raymond Chapman, Linguistics and Literature, 110.
(٩) الحيوان: ٣٦٩/٣.
(١٠) عيار الشعر: ص ١٦.
(١١) الموشح: ص ١٢٠.

□□

الثابت والمتغير في النقد العربي المعاصر

آمنة بلعلي

مقدمة:

هل يمكن للتأويل أن يكون بديلا للنقد ونهاية له، وتجاوزاً للمناهج التي سادت من بداية القرن العشرين، وهل يمكن أن يعاد من خلاله بناء العلاقة بين النص والقارئ فنرجع إلى نقطة البداية (الذات) التي تمنحنا إمكانية التساؤل حول ما أفرزه النقد الغربي من علم ومناهج، وما بلورته الحداثة الغربية من مفاهيم وتصورات أوصلت الإبداع والنقد إلى حالة شبه عدمية صبغت الوعي الغربي برؤيات مختلفة من وضعية وتجريبية ونفسية، نزعات تداخلت وتجاذبت وتباعدت فتقاسمت شلو النقد والأدب وتحول الشعر إلى وسيط لتجسيدها، وهل يمكن للتأويل أن يعيد الاعتبار إلى الشعر بصفته تجربة حية في الشعور، في عالم أشبه بقصدية هوسيرل Husserl الذي يؤكد "الإحالة المتبادلة بين الذات والموضوع، بين صورة الشعور ومضمونه (...) من أجل رفع العالم من مستوى المادة إلى مستوى الشعور، وإنزال الذات من مستوى القوالب الفارغة إلى عالم الحياة والتحول من السكون إلى الحركة ومن السلب إلى الإيجاب ومن الاستقبال إلى الإرسال ومن الأخذ إلى العطاء" (١) فيتكون إحساس داخلي بالشعر، والعودة إلى الشعر ذاته ويكون الهدف والغاية لا المنهج، الذي أغرق الشعر في صورية البنيوي ووضعية الاجتماعي وبراثن السيكوفيزيقا، دون أن يكون هناك تفاعل شعاع الداخل والخارج، ليس برد أحدهما إلى الآخر مثلما عكفت عليه النظريات والمناهج المختلفة في دراسة الشعر ولكن بإدراك العلاقة بينهما فيحل الإحساس بالشعر بدل نقده ويكتشف باعتباره تجربة حية في الشعور لا موضوعاً خارجه.

هذه تساؤلات عنّت لي وأنا أسترجع مسيرة النقد العربي المعاصر الذي تنازعت مناهجه المختلفة الشعر، وكانت تتغير وتتناقض أحياناً، لكن نسغاً ظل قائماً وثابتاً في عمق هذا الاختلاف يؤكد على ضرورة اعتبار الشعر نسقاً معقداً وتجربة لا يستطيع أن يحاط بها إلا بوساطة فعالية في مستوى هذا التعقد هي فعالية فقه الإحساس وفقه آليات فعالية الإحساس هذه عندما تتشعب وتتكاثر بوساطة اللغة ويكون التأويل من صميم بنية الشعر القائمة أيضاً على التشعب والتكوثر والاتساع.

إن هذه الفعالية، وهي جوهر التأويل، جعلت النقد وفي حالاته العلمية الصارمة لا يركن إلى الثبات، حتى إن أوعزنا التغير ظاهرياً إلى تطور المعارف والعلوم والذي سمي بمرحلة الحداثة وإلى تغير عجزوا عن تسميته فوصف بما بعد الحداثة، ولذلك سنقف في هذه الورقة على مسار التأويل من الإقصاء

إلى المطالبة به، من خلال أهم الممارسات النقدية المعاصرة للشعر العربي وما ادعاه أصحابها من نزوع إلى العلمية والمنهجية والتوسل بطرائق الغرب معتقدين بهذا التقليد أنهم يتجاوزون التقليد إلى التجديد والتحديث، دون أن يتفطنوا إلى ما في هذا النهج من مخاطر النظرة التجزيئية والتفاضلية، والتي جرت النقاد إلى ضرب من التعارض بين التصورات النظرية وبين التطبيق، وإلى التناقض الحاصل عن استعمال آليات مسيسة فرضتها إيديولوجية الحداثة في الفكر والأدب.

شغل الشعر النقاد منذ القدم، وتعاملوا معه بوسائل مختلفة غلب عليها الاشتغال بمضامين الشعر دون إهمال الآليات التي تنشئ الشعر وتبلغ بها تلك المضامين، فكان الهدف الأساس هو محاصرة المعنى ولذلك ربطوه بسياقاته المختلفة اعتقاداً منهم أن الشعر في الوقت الذي يتجلى في نص يكون قد ترك وراءه سياقه، لذلك كان هم دارسي الشعر هو إعادة بناء السياق، فطلبوه في بيئة الشاعر وفي مناسبة قوله، وأحياناً التمسوه في السياق اللغوي والتاريخي للألفاظ التي يتألف منها الخطاب، ولم يكن النص الديني بمعزل عن محاولة بناء السياق هذه، لذلك وجدنا مفسري القرآن يشتغلون بأسباب النزول فيفترضون في مفسر القرآن ومؤوله أن يكون ملماً بمجمل علوم العربية.

وفي العصر الحديث تأثر العرب في البداية بما توصل إليه الغرب من طرائق في تحليل الشعر، انضوت تحت ما سمي بالمناهج السياقية من تاريخية واجتماعية ونفسية وما لحقها من أحكام تسمها بالذاتية والانطباعية وتقرنها بالتأويل لأنها قراءات تتجه إلى المؤلف أو المجتمع أو كل ما هو خارج عن السياق النصي دون اهتمام بالظاهرة في ذاتها، لذلك وجد النقد في اللسانيات مشروعية الرجوع بالنقد إلى الظاهرة الشعرية ذاتها فطورت مناهج لتحليل النص الشعري على غرار المنهج اللغوي، وتبنى النقد مفاهيم اللسانيات واصطلاحاتها، ولعل أهمها البنيوية التي طورت "نموذجاً للتحليل يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعد النظام العام أو النسق الأكبر" (٢) وكان العرب قبل ذلك قد استقبلوا مفاهيم الحداثة الشعرية منذ ظهور الشعر الحر وتأسيس مجلة شعر.

ولم تكن الحداثة الشعرية تعبيراً عن تحول في الكتابة فحسب، بل لقد انعكست تلك المطالب على دراسة الشعر، فراح النقاد ومنذ حركة مجلة شعر يحاولون تجاوز المنظور الوضعي الذي لصق بالشعر والأدب عامة، حيث كان ينظر إلى النص الأدبي من خارجه وكان المعنى يدرك قبلياً. ولقد أعطت الحداثة النقد برؤية جديدة تدرك بوساطتها الخصائص النوعية للشعر والكشف عن جوهر تشكيل النص الشعري، ولا أحد ينكر جهود أصحاب الحداثة والنقد الجديد في إرساء أساليب هذه المعارضة التي وإن كانت سهلة في دعاواها النظرية لكنها تعقدت وتشابكت بحكم الزخم المعرفي الهائل الذي جاءت به الحداثة الغربية التي لم يجد العرب بداً سوى استيرادها والعمل على نشرها ولذلك اعتبرت الحداثة الشعرية خلفية ضرورية لأي حديث عن النقد كلما أثيرت قضية النقد العربي المعاصر.

لقد كان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية يتجلى في تحويل الاهتمام من الشاعر والمجتمع والتاريخ إلى الشعر ولذلك سوف نجد دعاوى مثل مفهوم الشعر باعتباره رؤيا تارة وكشفاً وخرقاً وتجاوزاً وكلها ستصبح آليات لدراسة الشعر، وتمكن النقاد من تحويل هذه المفاهيم إلى إجراءات بفضل ما وجدوا في حركة النقد البنيوي الغربي من تشابه في الدعاوى إلى حد أنه أصبح وما زال يعتقد بالصلة القوية بين البنيوية وحركة الحداثة وكأنهما من نبع واحد أو أن البنيوية هي الوليد الطبيعي لحركة الحداثة. غير أن الذي لا يجب إنكاره أن الحداثة ضمنت حركة الاختزال الإجرائي في الممارسات التطبيقية حول الشعر

والتي جسدت الشغف الشديد في القبض على ملامح التجديد وأساليب التحديث وذلك باختزال واحتواء ما يمكن احتواؤه من طرائق في نقد الشعر كانت تتحول بطريقة سريعة في الغرب لتترك مسافة زمنية معتبرة لقد كانت تولد فيه عندنا في الوقت الذي يأفل نجمها عند الغرب، وهذا ما يفسر غياب مراحل حقيقية في النقد العربي، فلقد وجد النقد في الحداثة مبرراً لممارسة التطور المنهجي عند الغرب دفعة واحدة، واختزل في مفاهيم مثل التجاوز، والثورة والتمرد على التقليد، وكان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية يتجلى من خلال تحويل مفهوم الشعر ذاته من حيث وظيفته ورسالته وأدواته لنبذ التعريفات السابقة له، ليضفي هذا التحويل طابعاً جديداً يركز بالدرجة الأولى على الخصائص البنيوية للخطاب الشعري، وإعادة صياغة العناصر التقليدية مثل الشاعر والمعنى الشعري في إطار المفهوم الأساس الإجرائي للحداثة وهو مفهوم التحول والتغيير ومن ثم نقف عند أولى ممارسات إبعاد التأويل الذي اختصرت فيه الطريقة التقليدية في نقد الشعر حين عوضت بالنقد الجديد أو النقد البنيوي.

١ ـ إقصاء التأويل:

نقف في الدراسات النقدية البنيوية عند أساليب معينة لإبعاد التأويل وذلك من خلال إقصاء ما التبس به كالسياق، والمؤلف، أو ما يسمى بالخارج ولقد تمّ لأصحابها ذلك باستدعاء مقولات كرروها في نقدهم مثل مقولة الداخل، والبحث عن النسق داخل البنية وكان الاهتمام بلغة الشعر ودراستها دافعاً للنزوع نحو العلمية بحجة التخلص من آثار الانطباعية والإسقاط، وهاجس البحث عن المعنى الواحد monosémie الذي كان هدف الدراسات السياقية والنقد العربي بكامله فشكك في مسيرته، وطرحت الإشكاليات نفسها التي أثارها النقد الغربي (الجديد والبنيوي) ولم يكن التشكيك ناجحاً عن إدراك فعلي لإشكالية النقد العربي بقدر ما كان استجابة لأطروحات الحداثة وما تدعو إليه من إجراءات العلمنة، فراح النقاد البنيويون يحاولون إثبات سلطة النص والدعوة إلى النسق المغلق، وإهمال السياق والمؤلف وكل ما يفترض المعنى مسبقاً وأصبح النص باعتقادهم "يتضمن معناه في داخله، وهذا يعود إلى نظرتهم إلى النص على أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها، أي أن شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، فالبنية اللسانية حاملة للدلالة ومنتجة لها والشكل هنا لا يلغي المعنى، بل يعمل على إفقاره وإبعاده وجعله رهيناً كما يقول بارت".(٣)

تنطلق خالدة سعيد في كتابها حركة الإبداع من مفهوم التحول الذي يشكل إحدى خصائص البنية وفي الوقت نفسه مطمحاً أساسياً من مطامح الحداثة، ولذلك فالحركية في العنوان تتضمن نسق التحولات الذي لا يرتد إلى خارج، ولكن يمكن التعرف على البنية لأنها مستقلة بذاتها، كما يمكن أن تدرك في علاقات عناصرها فيما بينها، ولذلك تركز خالدة سعيد على بنية النص، وتبحث في نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص لكنها تؤكد في الوقت نفسه على الجانب غير المباشر، أو علاقات الغياب، ومن خلال مفاهيم التجاوز والتخطي والخرق والتغير التي كانت ديدن خطاب الحداثة عند أدونيس، تقر بأن النص الحديث الذي يجسد هذه المواصفات يفترض كذلك قارئاً حديثاً لأن عملية القراءة "ليست عملية سكونية مغلقة، بل هي ديناميكية.. وكل قراءة لاحقة هي إضاءة للقراءات السابقة" (٤).

إننا نرى أن مفاهيم الحداثة ذاتها، سوف تفرض على الناقد البنيوي أن لا يكون وفياً لمطالب البنيوية الصورية، لأن الإقرار بالإضافة في القراءة هو إقرار بتعددية القراءة، ومن ثم بمفهوم جديد للنص هو ما عبر عنه فيما بعد بالنص القابل للقراءات المتعددة أي النص المفتوح وضرورة اعتماد التأويل الذي لم يصرح به ولكن يمكننا إدراكه

من خلال الحديث عن احتمالية النص، والخروج إلى القارئ باعتباره عنصراً مهماً في العملية الإبداعية لأنه جزء لا ينفصل عن النص، والقراءة الجديدة ترتبط بالكتابة الجديدة التي يمارسها القارئ ما دامت القصيدة إمكاناً وخميرة لا تكتمل بغير القارئ، إنها تفاعل مغلق، وطموحها أن تحيا بالقارئ الذي يخلق هذا النص من جديد بأن يملأه بأبعاده وشخصه (٥)، فتغدو القراءة احتمالاً وتأويلاً متعدداً.

يبدو التأويل مضمناً فيما كانت تهدف إليه خالدة سعيد من حديثها عن البنيات الخفية والكشف عنها من قبل قارئ جديد مادامت المشكلة بالنسبة إليها هي كيف تكتشف العلاقات الخفية، وهي إشارات ضمنية إلى ممارسة التأويل بطريقة صرف الجلي إلى الخفي من النص. غير أن إصرارها على دراسة النص من الداخل، جعلها تركز على العنصر الإيقاعي اعتقاداً منها، وككل الذين نهجوا هذا النهج مثل كمال أبو ديب ويمنى العيد، أن الإيقاع من أهم الظواهر دلالة على الالتزام بالداخل، ووسيلة لإبعاد التأويل حتى وهي تنتقل من المستوى المباشر إلى المستوى غير المباشر ترى أن القصيدة الحديثة قصيدة تخطي وتجاوز للمفاهيم الجمالية السابقة مما يفترض قراءة جديدة، ولذلك ركزت في دراستها لقصيدة هذا هو اسمي لأدونيس على "العلاقات الداخلية لدلالة الشوق والتجاذب في النص الشعري والاهتمام بالصورة والرؤيا" (٦) الأمر الذي يبعدها عن الدراسة الشكلية ويقربها من الدراسة السياقية، فتبنت مفاهيم النقد الماركسي مثل البنية التحتية والفوقية مما يفترض من القارئ الذي ينحو هذا المنحى أن يدرك القيم المجردة التي تقف وراء توليد البنية السطحية، ولذلك بدا همها هو الكشف عن البنيات الخفية، حيث تقول إن "المشكلة بالنسبة إلي في القراءة النقدية هي كشف أكتشف العلاقات الخفية وأقبض على اختلاجات الفكر الأولي، فأجعل النص يشف عن الهمهمات البدائية الساكنة في نبض الهموم المعاصرة" (٧) لأنه لا يمكن حصر النص الشعري في مستواه الأول، أو التماس هذا المستوى دون أن يضيئه المستوى الثاني، أو يتم المرور بالمستوى الثاني مروراً تأويلياً أو جاهلاً، فإذا كان المستوى غير المباشر هو المطلوب فهذا يعني أنها تفكك عناصر البنية وترصد علائقها البنيوية للعبور إلى الدلالة من أجل وصفها وتفسيرها، وهو مستوى تأويلي تعتقد الناقدة إبعاده لكنها في حقيقة الأمر تعتمده لإبراز الخفي من البنية اللغوية، ولعل هذا الخفي الذي أتخذ عندها مفهوم البنية التحتية، وعند يمنى العيد مفهوم رؤية الخارج في الداخل هو ما جعل هؤلاء النقاد لا يكتفون بالمنهج البنيوي الصوري الذي "لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل إلى هذه الصفة المزدوجة، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصراً في بنية، فإنه، أي المنهج البنيوي، يتحدد كمنهج ويقتصر على دراسة العنصر كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج" (٨).

إن ما يلاحظ على هؤلاء البنيويين أنهم لجؤوا إلى البنيوية لتجاوز مظاهر الانطباعية والذاتية المسقطة من فوق وكانوا بذلك قد مارسوا شيئاً من التأويل في ما هم يعتقدون إبعاده، لأن عملية صرف الداخل إلى الخارج هي من صميم عملية التأويل ذاتها، وهي طريقة وصفها عبد العزيز حمودة بعملية "إمساك العصا من منتصفها وتحقيق معادلة خاصة بهم تقوم على أساس دراسة العلامة باعتبارها مستقلة، باعتبارها داخلاً وباعتبارها خارجاً غير منفصلة عن الواقع المادي الذي أفرزها... بالرغم من أن البنيوية في جوهرها تركز على الداخل، على دراسة البنى الصغيرة التي تكون النص من داخل النص ذاته، في علاقاتها بعضها ببعض على أساس أن العلامة اللغوية ليست رمزاً لشيء خارجي، بل إنها تسبق الشيء الخارجي في حقيقة الأمر، ومن ثم يجب دراستها في عزلة عن دلالتها المادية خارج النص" (٩) ولذلك تؤكد يمنى العيد

على رفض إسقاط المرجع وترغب في كشفه وفي حضوره في بنية النص الأدبية وتمهد لهذه المعرفة بالكشف عن العلاقة بين النص ومرجعه، وسلك طريق اللغة التي هي الأدب (١٠)

وربما هذا التوليف الذي يراه عبد العزيز حمودة تناقضاً، يعكس سياسة حرق المراحل واختزال ما لحق الغرب من تطور سريع في المناهج، كما يعد إرهاصاً لمفهوم التأويل كما تطرحه نظرية التلقي، وتجاوز خطأ القراءة السياقية في تغييبها النص وقصور القراءة الصورية بإلغاء المرجع، على الرغم من أن البنيوية نفسها جاءت لتضع حداً للتأويل. ولعله المنحى نفسه الذي اعتمده كمال أبو ديب، حين يعلن أنه يتخذ من البنيوية منهجاً للكشف عن النسق والعلاقات، والمنحى الرمزي واللاشعوري للبنية، وعملية اكتناه العلاقات بين الرؤيا والبنية كما في كتابه الرؤى المقنعة، وجدلية الخفاء والتجلي ويؤكد في مقامات عديدة أنه يحاول "بلورة نظرية نقدية بنيوية محورها الأساسي اكتناه علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها والبنية اللغوية التي تتجلى عبرها هذه الرؤيا" (١١)

لقد اتضح لهؤلاء أن الإصرار على الداخل والانغلاق، سوف يبعدهم عن هاجس البحث عن المعنى الذي كان موضوع التأويل منذ القدم، ولكن ما حدث أن التأويل الذي كان آلية من أجل السياق، أصبح عندهم من أجل النسق (البنية) ولذلك سوف نجد أن المفهوم المتكرر للشعر عند حركة الحداثة من أنه "رؤيا" سوف يؤدي بكمال أبو ديب إلى التركيز على العلاقة بينها وبين البنية التي تتميز بالتعقد والتشابك والتنوع في الشعر مما يقتضي تحديد المكونات البنيوية، أو بتعبير كلود ليفي شتراوس "اكتشاف المضامين المتغيرة في أشكال لا متغيرة" (١٢) لذلك يلجأ إلى الاستفادة من منهج شتراوس في دراسته للأسطورة وتحديده مفهوم البنية ذاته من أنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى... فوراء الظواهر المختلفة، يكمن شيء مشترك يجمع بينها، وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية، لذلك ينبغي تبسيط تلك الظاهر من خلال إدراك العلاقات الثابتة.. ومعنى هذا أن المهمة الأساسية التي تقع على عاتق الباحث في العلوم الإنسانية إنما هو التصدي لأكثر الظواهر البشرية تعقداً واضطراباً من أجل الكشف عن نظام يكمن فيما وراء تلك الفوضى وبالتالي من أجل الوصول إلى البنية التي تتحكم في صميم العلاقات الباطنية للأشياء، ولكن المهم في نظر ليفي شتراوس، هو أننا لا ندرك البنية إدراكاً تجريبياً على مستوى العلاقات الظاهرة السطحية المباشرة القائمة في الأشياء، بل نحن ننشئها إنشاء بفضل النماذج التي نعمد عن طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث التغيرات التي تسمح لنا بإدراك البنية" (١٣) وهذا يعكس أن خلفية ومسوغات تطبيق البنيوية عند العرب في نقد الشعر يعود إلى حركة الحداثة التي سوّغت بدورها خلفيات إيديولوجية لمن تبنوها، والتي أثارت قضية علاقة العربي بتراثه، بنفسه، بالمكان وبالآخر (لنتذكر الحزب القومي السوري، القومية العربية، حركات التحرر، القضية الفلسطينية الخ..) فحركة الحداثة حولت الحديث إلى سلطة النص تبعاً لمفهوم العلاقة الذي أثارته هذه الخلفيات الإيديولوجية كبديل للمرجع الذي لم يتحقق في الواقع.

٢ ـ تجلي التأويل: إن إشكالية المرجع هذه سوف تعيدها البنيوية نفسها وفي اتجاهها التكويني وبقوة، وتكون إعلاناً عن عدم القدرة على محاصرة النسق أو الاكتفاء بالنص باعتباره بنية مغلقة، ولذلك تبنت يمنى العيد ومحمد بنيس وغيرهم من أصحاب البنيوية التكوينية آلية التوليف للمرور من النص إلى الواقع عبر التأويل ولكن من خلال وسائط كعدم إهمال دور القارئ والحديث عن

القراءات المتعددة معتقدين أنهم كانوا يسدون نقصاً وقعت فيه البنيوية الشكلية، ولكنهم لم يكونوا يدركون أن مفاهيم الحداثة نفسها كانت تحمل بذور نقض الأفكار التي تدعو إليها، وذلك من خلال حديثها عن البنى الخفية، والنسق الثنائي، ولذلك رأيناهم في الوقت الذي كانوا يطبقون فيه المنهج البنيوي، كانوا يصوغون إعادة قراءة هذا المنهج والفكر الإنساني" (١٤) وهكذا، إذا كانت وظيفة المقاربة البنيوية تكمن في رصد تحولات البنى فقد لاحظنا التحول السريع في توجهات النقاد البنيويين، ونرى إبدالات محمد بنيس الذي يتبنى رأسمال تصورات الشعرية العربية والغربية معاً من منطلق اختيار الحداثة ويكتب "الشعر العربي الحديث" من وحي ذلك التجاوز القراءات السائدة التي يتمنع عليها الشعر العربي الحديث ومن هذا التصور يسعى إلى بناء شعرية عربية مفتوحة "منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللا مفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور، في التعريف والتصور والمفهوم" (١٥) كما نرى كمال أبو ديب ينطلق في كتابه "في الشعرية" من نظرة تأويلية ليؤسس عليها قوانين الشعرية، فيتجاوز حديثه عن البنى المتعددة والمضمون الشعري لينطلق من نصوص اقتنع بجماليتها وشعريتها ثم ذهب يبرر تلك القناعة في صورة البحث عن منشأ الشعرية التي يراها خصيصة نصية وليست ميتافيزيقية ثم اعتبارها وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر التي تتأسس على الرفض على مستوى الرؤية والتجاوز والتخطي على مستوى الشكل لذلك قال إنها نزوع الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم، الأسمى في عالمه وفي ذاته (١٦) وهذا يعني أن الشعرية غامضة إلى حد أنها ما تزال مسألة إحساس وحدس والحدس والإحساس لا يصلح لها إلاّ التأويل الذي مارسه أبو ديب في هذا الكتاب. ولا يبتعد عما كان يراه من خلال حديثه عن وظيفة المنهج البنيوي التي تكمن في اكتناه بنى أكثر شمولية وخفاء من بنية نص صغرى يمكن إعادتها إلى بنيتها الأساسية بشقها السطحي والعميق، وهذا يعني أن الآلية التي تمكن من صرف السطحي إلى العميق لابد أن تكون آلية التأويل، وإن السياق (الخارج) الذي رفض في البداية لأنه كان عنوان الدراسات السياقية، أصبح وسيلة للخروج من النقص الذي يسم المنهج البنيوي المحايث لعزله البنية النصية عن البنية الاجتماعية وإدراك مواطن الشعرية وأحياناً تأويل التركيز على شعرية الخطاب البصري الذي يتجاوز العلامة اللسانية إلى العلامات الخارجية كالبياض وعلامات الترقيم والصور المصاحبة وتوزيع الأسطر ولقد وجدت هذه المقاربة "في هذا التوجه مجالاً خصباً للتأويل، وإنتاج الدلالة، حيث نلقي شاربل داغر يقدم مقاربة تأويلية جديرة بالتأمل لبصرية الخطاب الشعري" (١٧) وسوف يكون التأويل الآلية الوحيدة التي تمكن من إقامة العلاقة الجدلية بين هاتين البنيتين فالمعنى بناء متعدد وهو ناتج "عن تلك الشبكة المعقدة من التفاعلات بين العلامات التي تشكل في النهاية نسقاً معيناً. وخفاء المعنى في النص الشعري لا يمكن طلبه في الظاهر أو العلاقات الحضورية، بل ضمن علاقات الشبكات اللغوية والصور الشعرية (١٨). والحق أن مفاهيم الحداثة الشعرية التي كانت تصاغ نظرياً وتتلاحق بطريقة تعكس عملية نهم أصبحت كالعدوى عند هؤلاء النقاد، حيث لم يجدوا مجالاً للتأني في تبني المفاهيم، فحولوها إلى إجراءات على الرغم من غموضها، ولقد كان التبعثر الذي نلحظه في نقد الشعر استجابة لحاجة العرب لجعل الحداثة عالماً مألوفاً تماماً كرد الفعل الذي يقام عند ظهور دين جديد، كما أن طبيعة الشعر ذاته يكون قد أسهم هو الآخر في عدم انقياده للصرامة المنهجية والعلمية، على الرغم من أن الإجراءات الشكلية التي كان يعتمدها النقاد، كانت تستجيب لطروحات شكلية لمفهوم الإبداع الشعري الجديد، غير أن

النصوص الشعرية القديمة لم يستجب منطقها في الإبداع لهذه الطروحات فكان النقاد يدخلون إليه بها ويخرجون مخرجاً مختلفاً وجدوا له مبرراً في مفهوم القراءة المتعددة واللانهائية والمتواطئة وكلها ستسمح باستدعاء التأويل وجدوا له مبرراً في اعتمادهم مفاهيم الشعرية التي كانت تتراوح بين القوانين التي تكشف عن بنية النصوص إلى الأساليب التشكيلية التي يؤسس بفضلها النص الشعري، إلى كونها أثراً من آثار المعنى الذي يتكفل المتلقي بالبحث عن مؤشراته الأسلوبية، إلى اعتبارها طريقة في تأويل النصوص، لذلك نجد النقاد العرب يقفزون من البنيوي إلى الشعري إلى الموضوعاتي، وكانوا يتعاملون مع هذه الموضوعات كما يتلقفونها لذلك وسم الخطاب النقدي الحداثي بالتلفيق والتناقض أحياناً بين النظري والتطبيقي وهذا يعكس كما يرى علي حرب نموذج الحداثي الذي يتعامل مع الأفكار التي يتبناها كشعارات ينبغي الترويج لها "فهو يقدم في تعامله مع النصوص والخطابات مثالاً كيف أنه لم يفد من الفتوحات المعرفية التي تحققت مع إخضاع المنطوقات والوقائع الخطابية إلى الدرس والتحليل، ولذلك ظل يقرأ النص كما يقدم نفسه أو بوصفه خطاباً يتساوى مع ما يقوله أو مفهوماً يتواطأ مع مرجعه، ولم يأخذ بعين الاعتبار ما انكشف مع علم الخطاب أو نقد النص، أي كيف أن التشكيل الخطابي هو فضاء من المجازات والإحالات أو نظام من القواعد والإجراءات" (١٩). وهكذا نجده يتعامل مع مقولات مثل موت المؤلف، والنص المغلق، والداخل بحرفيتها، في حين أنها تعبر عن تحول صورة ودور الناقد وضرورة ابتكار صيغة جديدة للتعامل مع النصوص، باعتبارها تخلق آلياتها في تحليل نسقها وإبراز علاقتها بتاريخها، وبالعالم من حولها وآلياتها تلك تكمن في طريقة شكلها من أنها عملية تأويل للأشياء، ولذلك وجدناهم ينجذبون إلى التأويل فيما هم يعتقدون أنهم يبتعدون عنه حتى وإن لم يتم ذلك ضمن إدراك موجه للتأويل باعتباره منهجاً بل من خلال إدراك دور القارئ في فك الغموض والرموز التي كانت من أبرز خصائص النص الشعري الحديث ومطالب الحداثة الشعرية، فحملت بداخلها إمكانية الدخول إلى مناطق أخرى غير كامنة في النص، تتمثل عند البعض في علاقات الغياب التي هي علاقات ترميز، كما تتمثل في تعدد المعاني للنصوص الأدبية التي اعتقد صلاح فضل أن هدف التحليل البنيوي هو اكتشافها لأن الآثار الأدبية "في جوهرها رمزية لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة، وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعاني" (٢٠) في إطار حديثه عن بارت الذي كانت مفاهيمه حول النص ولذته ودور القارئ من أكثر المفاهيم التي وجدت استجابة لدى النقاد رداً على التصوير السابق للنص المغلق الذي لم يصمد كثيراً، لأن هاجس المعنى ظل مسيطراً على اهتمام أصحاب هذا التصور، حيث يصر ليفي شتراوس ذاته على أنه "لابد أن يمس مباشرة موضوع المعنى" (٢١). ومن ثم لم تثبت الطرق التي درست الشعر عند الحداثيين إلا عندما وضع القارئ في الاعتبار واعتمد في عملية إدراك الموضوع الجمالي. "فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد، إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث رد فعل وعلى اقتراح التأويل" (٢٢) وكان للأسلوبية والبنيوية الشعرية دور في جعل البنيويين والحداثيين بعامة يدركون غموض الظاهرة الأدبية ذاتها، ودور القارئ في تلمس مواطن الغموض وما تتحمله من تأويل، غير أن أكبر أثر جاء من آثار جمالية التلقي، وأعادت الاعتبار إلى المعنى الذي أرجأته البنيوية وانطلقت في مقاربتها له "منطلقاً آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه، وبذلك يعد المحمول اللساني مؤشراً واحداً من مؤشرات الفهم لابد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي" (٢٣).

لم يستطع الحداثيون العرب باختلاف توجهاتهم أن يواكبوا الزخم المنهجي والمعرفي الذي حدث عند الغرب، ويدل على ذلك ارتباك النقاد في تصنيف أنفسهم وتسمية مناهجهم واختيار آلياتهم، غير أن ما في هذا الزخم من إيجابية أنها عمدت إلى تحرير المعنى وتحرير التأويل معه، فبعدما كان لصيقاً بالمعنى وكان ينظر إليه مجرد وسيلة لإعادة شيء إلى شيء، أصبح طريقة لإنتاج المعنى ومحور اللذة ورواقها بعدما كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنيويين (٢٤)، وهذا يعني أن المعنى أصبح يتألف من التأويلات المختلفة، والتأويل وحده هو المسؤول عن ملء بطاقة المعنى المفتوحة على كل الإضافات في الأزمنة. وهنا نصبح أمام فعالية قائمة على التكوثر والتشعب بمفهوم طه عبد الرحمن للتكوثر العقلي، ويصبح التأويل بعد ذلك آلية من فعالية العقل الذي هو بدوره في تكوثر مستمر. ويمكن تلمس ذلك من خلال ما لحق البنيوية من ردود الأفعال وبخاصة فيما يتعلق بتصورها للظاهرة الأدبية ومحاولة علمنتها التي اندرجت بدورها في إطار معرفي أوسع تجلى من خلال محاولة إقصاء الذات من قبل الفلسفة الوضعية، غير أنها لم تستطع إلغاء دورها في تأويل الموضوع الجمالي حتى عند أصحاب الدراسة المحايثة من البنيويين أنفسهم، فقد اعتنت البنيوية "بالوضعية التي يكون القارئ بها قادراً على فك شفرة النص ووضع مجموعة من المعايير التي تمكن من الكشف عن النظام اللساني للنص، فهي إذن عملية متممة للافتراض الأساسي الذي كان يوجه البنيوية، أما الاتجاه السيميولوجي فكان أصحابه يعتقدون أن العلامة تنطوي على شرط أساس من شروط وجودها، وهو تأويل العلامة نفسها، إلا أن التأويل في الاتجاهين الآنفين هو عملية كشف عما تضمره العلامة أو البنية من مضمون إشاري، أو عن نظام عقلي لا واع تتضمنه تلك العلامات أو الأبنية". (٢٥)

إن هذا المنحى الذي يختزل عملية التأويل في مجرد كشف عن المعنى، ينبئ عن عدم الصمود أمام إبعاد التأويل، حيث نلفيه مطلباً من خلال الدعوة إلى رفض المناهج المؤسساتية التي تتحول إلى دوغمائية نقدية تجعل النقد رهين نظرية أو فكر خاص بآليات أو إجراءات جاهزة تهدف إلى الإجابة عن أسئلة معينة، ولكن على الرغم من هذا الإحساس برفض التقعيد في تحليل النص الشعري، والذي تجلى خاصة من خلال البحث عن شعرية النصوص وتفسير الانزياحات الموجودة في القصيدة إلا أنها لم ترق إلى مستوى صياغة سؤال العلاقة الحميمة بين الشعر والنقد الذي هو سؤال التأويل فيما هو سؤال الناقد المخالف للمعروف والجاهز ذي البعد الاستكشافي الذي لا يقف عند قيمة معينة ـ حتى إن كانت القيمة الجمالية للنص الشعري ذاته ـ بل عند الخبرة الجمالية التي يشكل التأويل أفقها، وهذا ما افتقدته الجهود النقدية الحديثة، حيث إن جميع أشكال النقد الأدبي بما فيها النقد التاريخي والشكلاني والبنائي والأسلوبي والسيميوطيقي بقيت بعيدة عن المجال الهرميونيطيقي، لأنها كانت تدعي الموضوعية أو تتساءل عن فعالية الخطاب الأدبي وقيمته الجمالية، في حين كان ينبغي النظر إلى ذلك كله كمقدمات لأي تأويل ممكن كما يرى ذلك ياوس (٢٦). ولقد أدرك أدونيس هذا الأمر مبكراً من خلال كتابه الثابت والمتحول الذي ينمّ عن نظرة تأويلية للنقد والإبداع صاغ من خلالها سؤال التأويل واستراتيجيته التي تقوم على تجاوز السائد لأنه سؤال الذات المعرفي وسؤال زمن الإبداع الذي تكتب فيه القصيدة بالقدر الذي هو سؤال الزمن الذي تنقد فيه، ولذلك ظل أدونيس مؤولاً متميزاً، ولم يتفطن النقاد العرب إلى هذه الطاقة إلا بعد تصاعد موجة الهرمنيوطيقا في الغرب والأثر الذي تركته نظرية التلقي وحركة ما بعد الحداثة في توجيه النقد حتى لأنه يمكننا أن نقول إن التأويل يشكل أهم إفرازات ما بعد الحداثة الذي يعلن ليس عن

موت الناقد على غرار موت المؤلف، وإنما يعلن عن نهاية صورة ودور ومكانة معينة ميزت الناقد العربي في علاقته بالشعر خاصة، وإمكانية تبلور صورة جديدة لممارسة الخبرة الجمالية، أي يكون النص موضوعاً للإدراك الجمالي، وليس "مجرد أداة لإثارة خيالات أو مشاعر أو انفعالات ذاتية سواء فهمنا الذات هنا على أنها الذات المدركة أو الذات التجريبية للفنان، فمثل هذا التصور النفساني هو ما ترفضه، بل تدحضه الأستطيقا الفينومينولوجية" (٢٧) التي وإن اختلفت اتجاهاتها وتشعبت منذ هوسيرل الذي توصل من خلال تصوراتها النظرية ـ على الرغم من منطقيتها ـ إلى مفهوم الموضوع القصدي الذي يظهر من خلال الإدراك الجمالي للوعي في لقائه المباشر بالموضوع الجمالي، فيحدث نوع من التركيز على الظاهرة ووضع الخبرات الأخرى بين قوسين من أجل اكتشافه على نحو مغاير، فاستثمر الذين جاؤوا بعده هذا التصور وجعلوا له طابعاً تأويلياً، حيث أكدوا على إمكانية تأويل العمل الفني كموضوع جمالي objet esthétique يمكن أن يكون مدركاً لذاته، وخاصة عندما جعلوه موضوعاً للمشاهدة والكشف والإدراك "فكلما تتمرس قابلية الكشف تنمو قابلية لفهم ما ينبغي أن يكون مفهوماً وذلك بالولوج في العالم الذي يكمن في العمل" (٢٨) بوساطة الإدراك باعتباره عنصراً أساسياً في معرفة الموضوع الجمالي الذي يتمثل في العمل وهو في حالة إدراك أو حالة الواقع المدرك كما يسميه دوفرين (٢٩) وتؤدي من خلاله الذات مهمة الكشف عن دلالات الخفي وإتمام المعنى انطلاقاً من خبرة اللغة في الموضوع وهي لغة المعنى الكامن بقصد استيعاب سياقه ومقاصده، ويكون "امتداد هذا الكشف وعمقه متعلقاً أكثر بالأفق التأويلي الذي يضع الموضوع القصدي وأفق انتظاراته محل خبرة لغوية قابلة للتأويل. (٣٠) وهنا فقط نتجاوز وصف وتحليل ما يظهر لنا في خبرتنا الجمالية إلى ما هو مخبوء كالذي سماه الجرجاني "معنى المعنى" أو أشار إليه الألوسي "بروح المعاني".

وإذا كان دعاة التأويل في الغرب قد قادوا أنفسهم في رحلات فكرية داخل تاريخهم وفلسفتهم وتراثهم الديني بحثاً عن الجذور الخفية لأشكال التأويل التي مارسوها واستنبطوا منها أشكالاً يرونها صالحة لمقاربة الموضوع الجمالي، فإن الناقد العربي بإمكانه كذلك البحث في تراثه ليستثمر أشكال التأويل المختلفة لمقاربة الشعر خاصة، ومن ثم إمكانية الإسهام بهذه الممارسات في بلورة نظرية للشعر العربي المعاصر تستجيب لتحول الأدوات الإبداعية المستمر من جهة، ولدور المتلقي الناقد من موقعه التاريخي والثقافي في تشكيل معاني النصوص من جهة أخرى دون التغاضي عن الإسهامات الغربية كالسيميائية والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي في مقاربتها لمشكلات المعنى نظراً للتقارب بينها وبين الممارسات العربية، ويصح ذلك خاصة على جهود كل من gadamer و umberto eco و Paul ricoeur و iser.

أما غادامير فيتمثل إسهامه في كون الفهم عنده "لا يمثل فعل ذاتية الفرد، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار. ولهذا السبب يعد فعل التأويل ذاتياً ويحتوي العناصر التي تربطنا بالتراث الذي يحدث فيه التأويل، وهذه العناصر هي: الفهم المسبق والتصور المسبق للكمال (أي الاعتقاد بأن ما يشكل المعنى هو الذي يحمل صفة المشروعية بالنسبة لنا) والعلاقة بالحقيقة، وعند تحقيق الشروط نكون في وضع يؤهلنا لفهم النص بوصفه معنى الآخر... وينبغي لكل عصر أن يفهم النص بطريقة النص الخاصة لأنه يعد جزءاً من التراث كله الذي يبدي العصر نحوه اهتماماً موضوعياً، والذي يسعى فيه وراء فهم ذاته. (٣١) ولعل أهم ما في إسهامه الكبير في نظريات المعنى والتأويل الحديثة هو إدخاله التاريخ في عملية الفهم (٣٢). ولذلك وصف

تأويله بالعالمية لأنه لم يقصره على تأويل النصوص الأدبية فقط، بل تجاوزها إلى التجربة الإنسانية والفكر الإنساني قاطبة، فيغدو التأويل عالماً تتشكل فيه التجارب الإنسانية المختلفة تاريخياً ولغوياً وتصبح اللغة بحسب تعبيره الكائن الوحيد الممكن فهمه لأن فهم اللغة في اعتقاده "إمكانية في التدليل على تناهي التجربة الإنسانية، وأن اللغة لا يمكنها استنفاد ما تعبر عنه أو تريد التعبير عنه، هناك دوماً إرادة في التعبير التي تجعل من اللغة كياناً لا نهائياً تؤطره جدلية السؤال والجواب، فليست الأسئلة والأجوبة مساءلة وبحثاً عن الحلول وإنما هي نقد وحوار" (٣٣) وهكذا يغدو التأويل العالم الذي تصاغ به وفيه التجربة الإنسانية وهو المنحى نفسه الذي نحاه ابن عربي في تأويليته حيث يرى في اللغة البعد الحقيقي للفهم والتأويل باعتبارها رموزاً لا متناهية كما سوف نشير إلى ذلك في موضعه.

ويجمع بول ريكور باتساق مثمر بين اللسانيات والظاهراتية والهرمنيوطيقا والتحليل النفسي والفلسفة الديالكتيكية ليصل إلى "أن الحاجة إلى التأويل تنشأ من أن المعاني في النصوص المكتوبة، تحررت من مؤلفيها ومتلقيها... ويرى أن النصوص كلها قابلة للكثير من التأويلات بقدر كثرة قرائها على الرغم من رفضه للزعم الذاتاني القائل أن القراءات كلها صالحة بالتساوي... أن تحقيق المعنى هو القوة الماوراء لسانية الخاصة، غير القابلة للتحليل المتجسدة في رغبة المؤول. كما أنها أيضاً المعنى العام اللساني القابل للتحليل الذي يقدمه المؤول في موقف ثقافي معين" (٣٤).

وأما أمبرتو إيكو فلقد كان من أكثر هؤلاء اهتماماً بالتأويل من حيث صياغة الإشكالات المرتبطة بقضاياه، والكشف عن حدوده ومرجعياته، وضمن تصورات نظرية وتطبيقية تكاد أن تكون مكتملة في ظل الخصوصية الغربية في الفكر والثقافة.

ولقد استطاعت نظرية التلقي الألمانية على أيدي ياوس وإيزر أن تتجاوز النظرة التقليدية للتأويل المرتبطة بالضمون إلى التركيز على دور القارئ في إنتاج المعنى، بل إن إيزر يرى المعنى كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ ويجعل "مقصدية المؤلف ذات قابلية لأن تتفاعل ـ سلباً أو إيجاباً ـ مع آفاق قراء العصر، ويهتم في الوقت نفسه بالحضور التاريخي للنص في ضوء تطور آفاق القراءة" (٣٥).

سوف لن نتعرض إلى الجدال الحاد الذي قام بين المواقف والاتجاهات التي تبنت التأويل في الغرب، لأن هذا ليس مطلبنا، والعرب اليوم مازالوا يتخبطون على مستوى الواقع والإبداع والنقد في مسائل ما قبل التأويل وليست لدينا حالة معرفية حتى ندعي أننا نتخطاها بالنقد الذي يدعي ما بعد الحداثة في حين مازال الواقع والشعر يتحسسان خطاهما نحو الحداثة، كما لا يمكن أن نستورد التأويل الذي ولد في القرون الوسطى وهام في شمال أوروبا ليسفر عن حالات معرفية هي اتجاهات التأويل التي تستجيب لخطابات ما بعد الحداثة التي لا تعامل بوصفها منظومات لليقين أو مرآيا للحقيقة بل تعامل كتأويلات تعيد إنتاج الواقع بخرق قوانينه عبر لغة المفاهيم التي هي استراتيجيات للتحويل والتوليد، حيث لا تصبح الكلمات لباساً للمعاني ولا المعاني هي صور الأشياء، إنما نحن إزاء منطوقات هي حقول دلالية أو أحداث أو وقائع معرفية (٣٦) وعليه يمكن الإشارة إلى أن شبيهاً بهذا الجدال عرفته الثقافة العربية الإسلامية، عندما كانت تعيش حالات معرفية وأثيرت المسائل نفسها وانشغل العرب بالتأويل باعتباره وسيلة للكشف عن المعاني وتأويل المتشابه من القرآن الكريم خاصة، وقد كان مثار نقاش وأسفرت الآراء المختلفة إلى أن أصبح التأويل يعمل على "صرف الظاهر من اللفظ إلى معنى محتمل يعضده دليل" (٣٧).

لقد حاول أصحاب كل اتجاه صياغة

قواعد وقوانين لضبط التأويل فتحدثوا عما يؤول وما لا يؤول وأمكن صياغة حدود يشتغل في إطارها المؤول ففرق علماء القرآن مثلا بين التفسير والتأويل فقال الراغب "التفسير أعم وأكثر استعماله في الألفاظ ومفرداتها في الكتب الإلهية وغيرها، والتأويل في المعاني والجمل وقال الماتريدي التفسير القطع بأن مراد إله كذا، والتأويل ترجيح أحد الاحتمالات بدون قطع، وقيل التفسير ما يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية" (٣٨).

نلاحظ كيف يجتمع في هذا النص الحديث عن موضوع التأويل (الخطاب والمعاني) ومجاله وكيفيته (الذات واعتماد الحال) غير أنهم وضعوا قوانين لضبط هذه القواعد منها ما هو عام ومنها ما هو خاص بالثقافة العربية الإسلامية تبعاً لخصوصية الثقافة واللغة والزمان ولقد لاحظنا ذلك عن المفسرين والفلاسفة والمتصوفة والنقاد. وفي حين كان المشارقة يصوغون أنساقهم الفكرية والاجتماعية والسياسية لمعالجة مفهوم الإبداع كان المغاربة يصوغونها "لحل مشاكلهم بالقراء وليس بالإبداع في غالب الأحيان.. إنهم قراء لتراث غيرهم بطريقتهم الخاصة" (٣٩). ولعل أبرز شيء نستخلصه من جهود القدامى في صياغة قواعد للتأويل أنهم فرقوا بين ما يؤول وما لا يؤول وأدركوا أن من أبرز قوانين التأويل تلك التي تخص كل ثقافة تبعاً لخصوصية تلك الثقافة واللغة التي يصاغ بها النص وهذا يعني أنه بإمكاننا الحديث عن تأويل عربي هو الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من الحديث عن نقد عربي إسلامي نجد آلياته وحدوده في الكتابة الصوفية التي هي رؤية تأويلية للعالم قائمة على إدراك العلائق في كل شيء ولعل هذا هو جوهر التأويل العربي.

قراءة تأويلية لنص شعري:

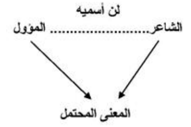
هذا النص "مديح الاسم" هو النص الأخير من ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي، يقترح منذ البداية صيغاً معينة للتأويل، ويكاد يكون نموذجاً لاقتراح كتابة جديدة له، بناء على استراتيجية كل قارئ في التأويل لأنه لا يمكن أن يكون التأويل عند اثنين واحداً ما دام القارئ لا يبدأ بالتأويل وذهنه صفحة بيضاء بل إنه يقرأ وهو منطو على قبليات قرائية يسميها فيش باستراتيجية التأويل، وهذه الاستراتيجيات لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة بل هي هيكل القراءة، ولأنها كذلك فإنها تمنح النصوص أشكالها وتصنعها أكثر من كونها تنشأ فيها" (٤٠).

انطلاقاً من كون النص الشعري فعل بناء مستمر ندخل من خلال مديح الاسم الذي يدعونا إلى عدم اعتبار النص مجرد مضمون يلتقي مع غرض المدح التقليدي وإلى تغير في محمول هذه الوظيفة الموجهة للاسم موضوع المدح الجديد ليعلن منذ البداية عن تغير في الخاصية النوعية لغرض المدح التقليدي، وهذا يعني أن النص الشعري المعاصر في الوقت الذي يحقق انتسابه إلى زمنه الحاضر، يبقى يشتغل في إطار المعطيات الثقافية التي أنتجت هذا النوع الشعري ولكن بطريقة مغايرة. ومادام التأويل الحقيقي لا يتحقق إلا بما يتفرد به النص في علاقته بالمتلقي بما يمنحه له من آليات في الفهم والتأويل، سوف نقف عند أول سطر: لن أسميه... وهو يصوغ من خلاله آلية لتعطيل التلقي التقليدي لأن الشاعر لن يعطينا شيئاً بل يدعو إلى تفعيل التأويل "حتى ينتج الفهم ويكون الفهم نفسه مؤدياً إلى تأويل لامتلاك حقيقة ما نقرأه، ومن ثم فإن التأويل الممكن رهين بما يقدمه النص نفسه من قرائن وعناصر وصور وإحالات وأقوال تتجمع لدينا في صيغة يمكن أن نصفها بأنها بناء لعالم مختلف" (٤١) هذا العالم الذي يخلقه النفي في: لن أسميه مما يفترض من القارئ أن يقترح تسمياته. وسوف يأخذ التأويل مساراً خاصاً يبدأ من إدراك أهمية الممدوح غير أن الشاعر لا يترك مسافة لإدراك معنى المدح لأنه مباشرة يصدم القارئ بذلك التراجع عن المديح ويترك المهمة للقارئ لكي يؤول

ويصبح المدح هنا نهاية لنوع معين من التلقي حين كان يشكل بداية الشعر في المدح التقليدي، مما يؤكد تلازم التلقي والتأويل في النص الشعري الحديث حيث أصبح الشاعر يخلق نداءات للتأويل من خلال إشراك المتلقي ليس باعتباره متلقيا مرويا له فحسب ينتظر من الشاعر أن يعطي كل ما عنده ولكن باعتباره جزءاً من عملية إبداع النص الذي لابد أن يشارك فيه المتلقي بالتأويل.

ولكي يكون للتأويل معنى عند المتلقي يدمج الشاعر المؤول في صميم التجربة ليصوغ فعلاً للشك **لا تظنني أنني أجهله/إنني أعرفه.../غير أني.. لن أسميه**، لأن الإحجام عن التسمية لا يعني أنه لا يعرفه كما أن إمكانية الظن نفسها تعد نداء للتأويل يتأكد بالتقرير والإقرار بمعرفته غير أنه لن يسميه، وهذا نوع من التحدي يمارسه الشاعر على المؤول لكي يكون في نفس مقامه. ودعوة لتجاوز التلقي المريح الذي يكشف فيه الشاعر مقاصده منذ البداية فيتحول التلقي إلى مجرد متعة. ومع ضمير المخاطب المؤنث يبرز النداء التالي للفهم والتأويل فبعدما يكون الاسم كوسيط بين الشاعر والمرأة يسهم الخطاب في تقريب المسافة بينهما لتصبح موطناً لإفضاء اللسان وملء البطاقة الدلالية لهذا الشيء بدون أن يسميه فيتلمس المؤول ماهيته من خلال وحدات المعنى التي تعكسها الملفوظات: **كلما جئت إليه.../كلما حاولت أن ألمسه/أو أناغيه./ كلما قربت عينيّ لكي أبصره،/أو أرى طيفاً منك فيه./كان يدنو، ثم ينأى../ثم يدنو، ثم ينأى.../ثم إن جئت إليه،/صار نورا كوكبيا/واختفى.../كل شيء من حواليه.** هنا يقترح الشاعر على المؤول أن يتمعن في تكوين الشيء قبل معرفته وذلك من خلال إدراك العلاقة بينه كموضوع وبين الشاعر، غير أننا لا ندرك مكوناته إلا من خلال إحساس الشاعر به، لكنه مستعص على الإحاطة به بوساطة اللغة التي لا تستطيع أن تجسده، وهنا لا يصبح للمعنى الشعري معنى في النص لأنه يصبح مطلقا ومن العبث أن نحاول تحديده..

يبرز النوار نداء آخر لفهم هذا الشيء الذي ليس سوى كشف يظهر في النفس، يشبه الفرح ونصبح أمام زمن نفسي هو هذا النور، وزمن للغة، وزمن للتلقي والتأويل حيث يبدو النص بمثابة السيرورة ويحاول التأويل من خلال ذلك تجميع المعنى. غير أن المساحة التأويلية تبدأ في التقلص بحيث تظهر في الشكل كالهرم المقلوب وتبدو القاعدة في البداية واسعة لتصل إلى المعنى ويمكن صياغتها بهذا الشكل:



هناك إذن نص مضمر هو هذا الشيء وهو الموضوع، والشاعر يقوم بتأويل النسبي إلى مطلق، لذلك نلمح الإطلاق في الكلمات والصور: **يدنو ثم ينأى، نورا كوكبيا، فيض سرمدي، فيض مطلق ليس تحويه اللغة،** وتلك هي طبيعة الموضوع الشعري الذي يكتب في مرحلة ما بعد الفكر ينتقل بها الشاعر من موضوع الإنسان العادي الذي يدرك الأشياء في محدوديتها إلى مرتبة الشاعر الذي يدركها مطلقة ولأنه لا يخضع لما يريد قوله ولا يستطيع أن يكتب ما يريد قوله فمن العبث التركيز على ما قاله لمحاولة إدراك المعنى لأن بين إرادة القول وفعل القول مساراً تحيينيا تتحول فيه القيم المجردة إلى عناصر دالة تكمن داخل النص غير أن إدراكها يتجلى من خلال ما تسفر عنه وحدات

السياق أو السيمات السياقية Sémemes من آثار المعنى effets de sens ولذلك سوف نحتاج إلى أشياء خارج النص هي من صميم استراتيجية التأويل حتى وإن سلمنا مع السيميائيين أن معنى النص لا يتحدد من خلال مادة المضمون بل من خلال شكله وأن توليد الخطاب ينطلق من مقولة دلالية أو بنية أولية بسيطة تهيكل قيماً مجردة وتمفصل وحدات صغرى للدلالة ليس لها وجود في حد ذاتها ولا يمكن تصورها أو وصفها إلا من خلال علاقتها مع شيء آخر في حدود انتمائها إلى بنية دلالية (٤٢)

إن محاولة وصف الخطاب المولد مجرد فرضية صالحة لفهم الإبداع ولكنها غير كافية لفهمه لأن الشاعر لا يكتب الموضوع أو الفكرة كما يفعل الصحفي بل يكتب الهواجس والرماد الذي يخلفه فعل الموضوع فيه، ولذلك تبدو محاولة الإحاطة بالمعنى في هذه القصيدة قاصرة إذا مع عملنا على وصف شكل النص لأن ذلك لا يمكن من متابعته المعنى ومحاولة محاصرته أو إدراكه، ولأن المعنى حين يضغط على الشاعر يترك الآثار فمن هنا تكمن صعوبة محاصرة المعنى الشعري من قبل الناقد الذي يحاول أن يقبض على المعنى من خلال اللغة كالبنيوية والسيميائية وقد أثبتت هذه الممارسات النقدية المحايثة قصوراً لابد للتأويل أن يسده ليس من أجل الإجابة عن أسئلة أو إقرار حقيقة إنما من أجل إبراز الخاصية المميزة للشعر وهي الاحتمالية.

يكرر الشاعر إنني أعرفه ليستفز المؤول وتعكس في الوقت نفسه أن الشاعر عاجز عن التعبير عن المعنى، ولذلك نجد من الشعراء من يقول وبعد كتابة دواوين أنه لم يكتب قصيدته بعد مما يعكس المعاناة التي يعانيها الشاعر في تقييد المعنى نتذكر اعتراف ابن عربي حين يقول... ونلاحظ ذلك من خلال الكلمات التي تتسم بالإطلاق فالكلمات هنا ليست كلمات محددة أو معينة (نور كوكبي ـ سرمدي) والمطلق هنا هو ما يحقق الاحتمالية والثراء وتعدد المعاني. ولقد كرر البنيويون والحداثيون أن الكتابة احتمال وأن القراءة احتمال أيضاً.

يقول: **هو فيض سرمدي/موغل في مهجتينا/كلما استيقظ فينا/أيقظ الصمت،/وأعيى شفتينا**. هنا إشارة إلى أن المعنى يصبح جزءاً من الذات الشاعرة، غير أن الشاعر لا يستطيع حمله لذلك يجعل له مشاركاً هو هذه المرأة التي تقاسمه المعاناة التي تعيي الشفاه حين تستيقظ كما الإفضاء والقبل بين المحبين.

وحين يقول: **هو فيض مطلق../ليس تحويه اللغة/أفق.../تتكسر الألفاظ في عتباته/ إن رأت أن تبلغه/** فيبدو الشاعر وكأنه ينظر إلى المعنى الشعري من منطلق معاناته فهو ليس تحويه اللغة ولذلك يلتقي مع النفري حين قال كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة فيتأكد دور الشاعر المثقف الذي يحول المعنى الفكري إلى موضوع شعري وذلك بامتلاكه القوة الخارقة التي يتجاوز بها حدود النثري إلى الشعري ولذلك نجد الكلمة تتجلى بأشكال مختلفة (**الاسم ـ فيض ـ أفق**) فالمعنى يتحول في القصيدة كما الحلم الذي يلتقي مع الشعر دوماً، ولذلك تحتاج الصورة إلى تعبير كتعبير الرؤيا، حتى وهي تتماهى مع لغتها كما في قوله: إن رأت أن **تبلغه/**فرأت هنا فعل من أفعال القلوب وهي الأفعال التي يتم فيها الفعل عن طريق القلب.

تمر مقاطع عدة والمعنى لم يتحدد بعد مازال الشاعر يتبع آثاره ولعل في لازمة ربما ما يوحي بعدد المحاولات الفاشلة في الكتابة التي لا تطابق الواقع ولا تعكسه فرغم أنه يعرفه إلا أنه يعلن أنه: ربما.../**فر مني طائر الشعر/فلم أجمع قوافيه..ولم أجمع بحاره./ربما خانني رمز../وأضنتني مع الوجد، الإشارة**. وهكذا لا يصبح للوتد اللساني **إنني أعرفه** وظيفة من الناحية التواصلية سوى مواصلة استفزاز المؤول وصدمه باستمرار حين يعترف الشاعر بأنه يستكتب اللفظ

ويطلب منه أن يجلي المعنى، لكن العبارة تستعصي وتصبح في لحظة من لحظات سيرورة النص حاجزاً ومعيقاً: **ربما تمنعني عنه العبارة**. ويدرك المؤول أن هناك علاقة جلية واضحة بين المشاعر واللغة وأن المعنى لا يكمن في اللغة حتى نحاول أن ندركه من خلالها، بل يقع خارجها، وهنا يتجاوز الشاعر النفري الذي تحدث عن ضيق العبارة ليجعلها غصة في الحلق: **ربما تدركني الرؤيا/فترتد إلى حلقي.../العبارة**. ولذلك كثيراً ما يتحدث الشعراء عن القلق الذي ينتابهم حين يغلبهم الحال مما يسبب حركة جسمية تكون مسؤولة عن توليد الإيقاع الذي لا تولد اللغة إلا من خلاله ولذلك يبقى الإيقاع الدال المركزي في عملية الإبداع الشعري وليس مجرد وعاء شكلي اعتقد البنيويون الصوريون أنه يمكنهم إدراكه بوصف تفعيلاته. ولاشك أن المؤول يدرك علاقة تفعيلة الرمل في هذه القصيدة **فاعلاتن بمديح الاسم**، فالمديح يلتقي مع الموشح والغناء أبرز النصوص اعتماداً على هذا البحر ويتآلف مع الحالة القصوى التي تنثرها القصيدة وهي حالة الطرب التي يتحد فيها الحزن بالفرح وهي التي يعيشها الشاعر والفيلسوف **والمتصوف** هي الحالة المطلق فلا عجب أن تبرز في هذه القصيدة ومن خلالها كل الديوان ثلاث تجارب تتآلف فيما بينها هي: تجربة المحب وتجربة الشاعر وتجربة المتصوف ربما قادت الأولى إلى الثانية والثالثة، لكن بينها وشائج قربى لا تنفصم.

إنني أعرفه:/آية الله على جبهته،/وعلى وجنته.../سر البشارة. في هذا المقطع يشكل التجسيد آلية من آليات الفهم ومعرفة الاسم، غير أن القارئ سرعان ما يدرك بأن التجسيد لا يعني تسمية المعنى ولكن يحيل إلى ما يشاكله فكأنما هي صورة ملاك أو مسيح من روح الله ليتأكد أن التجسيد هو جوهر الشعر وهو في الشعر ضرورة كما هو التجريد بالنسبة إلى الفيلسوف وتتأكد معه التعمية من خلال إصراره على عدم التسمية ليس لأنه لا يريد ولكن لأنه لا يستطيع أن يجعل له معادلاً لغوياً، على الرغم من أنه يعرفه بل يعيشه كما في قوله: **ولكن.../في دمي من لحنه ألف قثاره**. ثم مباشرة **يضرب عن الاصرار عن عدم التسمية بقوله: بل أسميه/أعبر البحر الذي بين أيدينا/أحرق المركب.../أمحو الخطو،/حتى.../ ليس يبقى أي سر خلفنا،/وأعيد النهر رقراقاً.../نحو واديه**. فإذا كان الإضراب مجرد وسيلة يلجأ إليها الشاعر لكي تستمر القصيدة ويسهم به في إنتاج النص وهنا يبلغ التوتر ذروته، فتمتحن ثقافة القارئ بإحالة بعيدة إلى طارق بن زياد حين أحرق المراكب، ولعلها البؤرة التي تجتمع حولها كل الدلالات الممكنة، إنها البؤرة التي تحتوي سر المعنى الذي ظل الشاعر والمتلقي ينشدانه الأول بالكتابة والثاني بالتأويل وهنا يبرز دور التأويل في القراءة العلائقية وكشف آثار الحافر على الحافر في الصحراء لندرك إلى أي حد يلتصق الشعر بالزمن. فالماضي هو جزء من الشاعر وسياق النوع الأدبي يسهم في ماهيته التي ليست في نفسه كما أصرت على ذلك الدراسات المحايثة بل في علاقته بسواه ولعل في إدراك النسق المعقد للشعر ما يدل على أن التأويل سيعيد الشعر إلى حضيرة تاريخه وهي أولى مهماته وهذا ما وجدناه عند القدامى حيث يقترن التأويل باستدعاء السياق كما هو واضح في تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة.

لا تتم تسمية المعنى الشعري لأن الشاعر ينهي القصيدة بالتسويف والاستدراك والنفي والفراغ: **سأسميه.../ ولكن.../ سوف لن يسمعه.../ أحد مني سواك./ فاسمعيه: / (..../.../...)** ليترك القارئ في حالة خيبة انتظار ولكن في وضعيات تلق متواصلة وتأويلات يبدو المعنى من خلالها معروفاً لكن الشاعر لا يسميه، بل يحتفظ به ليقوله إليها بلغة أخرى ربما لأنه لم يجد الكلمة المناسبة دلالياً أو ربما لأن الشاعر يعتقد أنه حين يقول الشيء يقتله، ولكن الاحتمال الأكثر احتمالية

أنه قال لها وسمعته. ماذا وكيف هو ذا السؤال الذي يشكل النص جوابه لأن النص من حيث هو جواب يتكشف انطلاقاً من السؤال لأن "طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفق الممكن ويبقيه مفتوحاً" (٤٣) ونحن في هذه القراءة لم نخرج عن إطار طرح الأسئلة.

ولم ندخل إلى النص من باب معرفة القصد أو الجواب حتى وإن كنا نستند إلى قبلية قرائية تضع النص في إطاره الأجناسي والزمني واضعين في الاعتبار ما أخذته مناهج النقد الحديث من الشعر فكان كلما طلع من اللاشعر شيء ذهب من الشعر مثله حتى جاء التأويل بالشعر فكان كلما جاء من الشعر شيء ذهب اللاشعر من الشعر مثله.

ولم نقصد بالتأويل التأويل المثالي للمضامين والقائم على افتراضات خيالية لما يريد قوله الشاعر.

ولم ندرك النص دفعة واحدة بل إدراكاً تدرجياً يقتضي تتبع العلامات الكبرى في النص التي تتمثل في إيقاعات الأثر المنتشرة في القصيدة لأن التأويل ينبغي أن "يعطي لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه وإلا فإن التأويل لا قيمة له" (٤٤). ومن ثم فإن الانسجام النصي هو الرقيب على ما يقوم المؤول ببنائه وهو الذي يضمن التحام الخطاب ويتمثل "في الصعيد المشترك plan commun الذي يجعل تناسق المضامين أمراً ممكناً" (٤٥) ونتلمس هذا الصعيد المشترك في تواتر وتكرار سمات على طول الخطاب تتوحد بها المسارات التصويرية هي في هذا النص العلاقة بالمرأة: الحب والعلاقة باللغة: الشعر والعلاقة بالمطلق: التصوف يوحد بينها نظير سيميولوجي istopie sémiologique ذو طابع علائقي هو الذي أنتج التلاحم بين هذه التجارب الحب والشعر والتصوف مثلما أشرنا إلى ذلك سابقاً. ويمكن أن نعبر عنه بـ السر لأن السر هو الفعل الذي تشترك فيه كل هذه التجارب وعلى هذه الكلمة يغلق ديوان مقام البوح الذي كان أوله بوحاً ظاهراً من الحبيبة: أوقفتني في البوح يا مولاتي... وآخره بوح مضمر من الشاعر يشبه حال الصمت الذي ينتاب العارف..

كما أشرنا إلى تغير قيم إبداع الغرض الشعري، ومن ثم كيف يساهم في تغير معايير الحكم الجمالي لنتلمس كيف تتحول الظواهر الشعرية والكشف عن الثابت فيها والمتغير، وهنا تبرز أهمية هذا الجانب من التأويل الذي يسهم في إنشاء معرفة ويبعد المؤول عن الذاتية والانطباعية وتتأكد صلاحية التأويل مثل هذا النسق المفتوح وهو هنا إجراءات تعبيرية لكسر التوقعات منذ العنوان لنستنتج أن النص وإن كان يستثير شروط ذاكرته المدح أو الغزل مثلاً فإنه لا يركن إليها لأنه لا يمدح ولا يتغزل كما فعل الأسلاف وهو إذ يتفلت من النسق الأغراضي المتسلط يحاول أن يصوغ نفسه من خلال ممارسة أخرى للغة. وبين الذاكرة وممارسة اللغة يقف القارئ أبصر من الشاعر بشعره (نتذكر قول المتنبي: اسألوا ابن جني حين يسأل عن شعره). فيملأ الفراغات ويعيد بناء السياق ويتعرف على قصدية النص التي هي استراتيجية سيميائية "وقد يتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية أحياناً انطلاقاً من أسس أسلوبية متداولة" (٤٦) ولكن في علاقتها بعضها ببعض وبالسياق الذي يعمل التأويل على بنائه وبعد من أبرز أهدافه ومن هنا تأتي أهمية التأويل إلى الحد الذي يمكن الحديث فيه عن تأويل للنص وليس نقداً للنص.

الهوامش:

١ ـ حسن حنفي "الظاهريات أم بعد الحداثة، مجلة أوراق فلسفية ص ١٥.

٢ ـ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ١٩٩٨ ص ٩.

٣ ـ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء ـ بيروت ٢٠٠١ ص ٤٢ ـ ٤٣.

٤ ـ خالدة سعيد، حركية الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت ط ١، ١٩٧٩ ص ٦٠.

٥ ـ خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ٩٤.

٦ ـ أحمد يوسف، "القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية الحديثة للشعر العربي الحديث" أطروحة دكتوراه، جامعة وهران الجزائر ١٩٩٩ ص ٤٥٠.

٧ ـ خالدة سعيد حركية الإبداع، ص ١٤٤.

٨ ـ يمنى العيد في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط ٣، بيروت، ١٩٨٥ ص ٣٨

٩ ـ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٦١ ـ ٦٢.

١٠ ـ يراجع يمنى العيد، في معرفة النص ص ٦٨.

١١ ـ كمال أبو ديب، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، مجلة "تجليات الحداثة"، جامعة وهران، الجزائر ١٩٩٦، ع ٤، ص ٦٧.

١٢ ـ يراجع كمال أبو ديب تجليات الحداثة ص ٦٧.

13- almotanaby - sakhr.com/manaheg

١٤ ـ كمال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي ص ١٢

١٥ ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاتها ـ دار توبقال المغرب، ١٩٨٩ ص ٥٧.

١٦ ـ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ لبنان ١٩٨٧، ص ١٤٣

١٧ ـ أحمد يوسف القراءة النسقية، ص ٣٥.

١٨ ـ يراجع أحمد يوسف ص ٤٦٩.

١٩ ـ علي حرب، الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة البحرين الثقافية ع ٢٣، ٢٠٠٣ ص ٩١.

٢٠ ـ صلاح فضل نظرية البنائية في النقد العربي، دار الآفاق الجديدة، ط ٢ بيروت، ١٩٨٥ ص ٢٩٩.

٢١ ـ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص ٣٤٠.

٢٢ ـ حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، منشورات عيون المقالات ط ٤ الدار البيضاء، ١٩٨٨ ص ٦٨.

٢٣ ـ بشرى موسى، نظرية التلقي، ص ٤٣.

٢٤ ـ يراجع بشرى موسى، المرجع نفسه، ص ٤٥.

٢٥ ـ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١ عمان، الأردن ١٩٩٧، ص ١٢٣.

٢٦ ـ حميد الحمداني "النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي" مجلة البحرين الثقافية ع ٢٢ أكتوبر ١٩٩٩، ص ٨١.

٢٧ ـ سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ط ١ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٩٢، ص ٥١٦.

28- dufrene - mikel, phenomenology de l'experinence esthétique, Paris, presses yniversitaires de France, 1976, tomel p 101.

٢٩ ـ ibid p: 297

٣٠ ـ عمارة كحلي "المنهج الفينومينولوجي وأفق تأويله للظاهرة الجمالية" الندوة الفلسفية الثالثة عشر للجمعية الفلسفية المصرية ٢٢ ـ ٢٤ ديسمبر ٢٠٠١.

٣١ ـ إيان ماكلين التأويل والقراءة، "التأويل والحقيقة والتاريخ" هانز ـ جورج ـ غادامير. ترجمة خالدة حامد مجلة أفق على الانترنيت ج ٢، ص ٢.

٣٢ ـ المرجع نفسه ص ٣.

٣٣ ـ شوقي الزين "البعد العالمي للفكر التأويلي عند غادامير" ترجمة: عبد القادر بودومه، مجلة الاختلاف ع: ١، جوان ٢٠٠٢ الجزائر، ص ١٢.

٣٤ ـ إيان ماكلين، التأويل والحقيقة والتاريخ، ص ٧.

٣٥ ـ حميد لحمداني، الخطاب الأدبي: التأويل

والتلقي، ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٥، ص: ١٠.

٣٦ ـ علي حرب، الحداثة وما بعد الحداثة، البحرين الثقافية ع ٩٣، ٢٠٠٠.

٣٧ ـ السيد أحمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، ص ٧.

٣٨ ـ الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني ط ٤، دار إحياء التراث العربي بيروت ج: ١، ١٩٨٥، ص ٤ ـ ٥.

٣٩ ـ محمد مفتاح، "رهان التأويل"، كتاب، من قضايا التلقي والتأويل ص ٣٢ ـ ٣٣.

٤٠ ـ عبد الله إبراهيم "إدوارد سعيد ونصه بين تعدد السياقات والتأويلات المغلوطة" البحرين الثقافية أبريل ٢٠٠١ ع ٢٨ ص ١٢٢.

٤١ ـ محمد الدوغمومي "تأويل النص الروائي" ضمن كتاب: من قضايا التأويل، ص ٥٦.

42- A - J - Greimas, sémantique structurale, larousse 1972, p 103.

٤٣ ـ هانس روبرت جوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته، مجلة: العرب والفكر العالمي مركز الإنماء العربي ع ٣، ١٩٨٨ ص ٥٩.

٤٤ ـ أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص ٧٩.

٤٥ ـ يراجع:

groupe d'entrevernes, analyse semiotique des texetx, editions topkal, maroc, 1ed 1987, p 123

٤٦ ـ أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي ط ١٠ الدار البيضاء ـ بيروت ٢٠٠٠ ص ٧٩.

❑❑

حركة القصيدة الجديدة
في الشعر السوري المعاصر

د. غسان غنيم

إن التصدي لمثل هذا الموضوع فيه الكثير الكثير من المغامرة، فليس الموضوع سهلاً، بل إشكالي إلى درجة كبيرة، وليست الطريق ملحوبة ... إلاّ قليلاً، وليس ثمة أحكامٌ نهائية.

تبدأ مسيرة الشعر السوري المعاصر زمانياً منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولمّا تنته، وهو من حيث الفن يبتدئ بتقليد النماذج السابقة عليه من لبنانية، وعراقية، ومصرية.. ولكنه يتفلتُ بعد ذلك إلى " تجريب" لانهائي، يجعل إمكانية بناء مثال أو قاعدة أمراً بعيداً، لأن التجريب المستمر ينسف النموذج ولا يطصل لإطار فني يمكن الاحتذاء به. على الأخص عندما تكون هذه النماذج دون ضوابط تسير عليها وتؤطرها وتحدد خطوط مسيرتها واتجاهاتها، أو دون أسس واضحة تنطلق منها لتصل الى أهداف محددة.

وهذا ما يجعل الخوض في مثل هذا الموضوع شائكاً غير ميسور، وإذا كان لا بد من ذلك فإنني أعلن أن ما سيأتي لا يشكل دراسة متكاملة نهائية، وإنما هو مجموعة من الملاحظات التي يمكن أن تلاحظ على مسيرة الشعر السوري المعاصر، في مراحل مختلفة غير متمايزة بشكل حاد وحاسم ...

يمكن التقرير بداية، أن حركة تطور الشعر في سورية، لا تمتلك خصوصية شديدة التميز من حركة تطور الشعر العربي بعامة.

فإذا ما تتبّعنا حركة التطور التي مرّ بها الشعر في سورية، وجدنا أنه قد مرّ بالخطوات التي مرّ بها الشعر العربي في مصر، والعراق وربما في المغرب العربي في الفترة المعاصرة في حياة الشعر العربي ومسيرته، في الدراسات الأدبية يبتدئ مع نهاية الحرب العالمية الثانية، أي في نهاية النصف الأول من القرن المنصرم (العشرين) وبداية النصف الثاني منه، فإن الشعر السوري في تلك المرحلة وسابقاتها كان يعتمد في أغلب نماذجه، خليطاً من الكلاسيكية الجديدة " نيو كلاسيك " والرّومانسية، مع شعراء من أمثال .. « بدوي الجبل » « محمد سليمان الأحمد » و « عمر أبو ريشة » و « محمد الفراتي » و « وصفي القرنفلي » .... الخ مع ميل واضح الى التخلص من النبرة الخطابية.

في بعض نماذجه الأكثر سموّاً وارتقاءً ـ متجهاً نحو الاعتماد على النغمة الذاتية التي تهتم بذاتية الشاعر، وتعبر بوجدانية واضحة عن التجربة الشعورية والإنسانية والوطنية المعاشة. كما تعتمد من حيث الصياغة على الإيقاع الشعري الخافت ـ قياساً إلى ما سبق ـ والنغمة الهامسة، والاختيار المتأنق للألفاظ الناعمة المأخوذة من الحياة التي تحاول أن تبتعد عن الاستاتيكية والجمود على المستوى الفكري ... واللغوي، والثيمي.

وإذا كان لا بد من التدليل على مافات

فيمكننا تذكر بضعة أبيات للشاعر "عمر أبو ريشة"

في قصيدته .. « في طائرة »

"قلتُ ياحسناء من أين ومن

أيّ دوح أفرع الغصن وطالا

فرنتْ شامخة تحسبها

فوق أحساب البرايا تتعالى

وأجابتْ أنا من أندلسٍ

جنّةِ الدّنيا سهولاً وجبالا

وجدودي ألمحُ الدّهرَ على

ذكرهم يطوي جناحيه جلالا

حملوا الشرق سناءً وسنىً

وتخطوا ملعب الغرب نضالا

هؤلاء الصيد قومي فانتسبْ

إنْ تجدْ أكرم من قومي رجالا

أطرق القلب وغامتْ أعيني

برؤاها وتجاهلتُ السؤالا "[١]

على الرّغم من أن الموضوع الرئيس الذي تقوم عليه القصيدة هو الفخر بالماضي المجيد للأمة العربية، هرباً من الواقع القاحل المرير، الذي يسوده التخلف والتجزئة والإقليمية، وبداية تشكل الكيان الصهيوني الغاشم، وعلى الرّغم مما تتطلبه هذه المعاني والظروف السائدة آنذاك، إلا أن لغة القصيدة تقوم على الهمس والنعومة، أكثر مما تقوم على الخطابية والمباشرة ..كما تعمل الموسيقى المتأتية من ألفاظ القصيدة على إشاعة جملة من الأحاسيس التي تلامس أعماق المتلقي بحميمية وسلاسة عبر لغة جميلة رقيقة لا يحسبها المتلقي لغة قصيدة تتحدث عن الأمجاد الغابرة للأمة مما خبرته الذائقة العامة عن مثل هذا الشعر الذي يتناول هذا المضمون، فيمتلئ جلّه بجرس موسيقي عالٍ، وخطابية مباشرة، وألفاظ مجلجلة. فالشاعر ينطلق من سؤال يوجهه إلى تلك الحسناء التي جاورته في الطائرة، فسيستخدم لغة متدفقة ملأى بالأحاسيس والصور الناعمة التي تصلح للغزل والنسيب ومقتبسة من قاموس الحب والغزل والجمال « دوح ـ غصن ـ جنة ـ أفرع ـ عبير ـ ظلال ـ القلب ـ الرؤى»

ولكن رفض البنى التقليدية بدأ يتغلغل في الثقافة العربية بشكل عام بل في بنية المجتمع العربي كله، ومن ثم في ثنايا الحركة الشعرية التي تأثرت بعوامل عدّة، من أهمها، التجربة الشعرية اللبنانية، التي كانت قد انفتحت على التجارب الغربية إضافة إلى التجارب العربية الجديدة عبر استقطاب الأقلام الشابة التي تؤمن بالحداثة والتغيير« أدونيس ـ السياب ـ البياتي ـ الماغوط ـ أنسي الحاج ـ نذير العظمة ـ ويوسف الخال .. » فقد طرح هؤلاء عبر المنابر اللبنانية نماذج شعرية ورؤى تجاوزت النمط الشعري السائد آنذاك وشكلتْ قفزة كان لها أثرها الواضح في تغير وجهة مسيرة الشعر العربي بعامة، والشعر السوري بخاصة. ويضاف إلى ذلك انفتاحُ سورية في تلك المرحلة على التيارات الثقافية والفكرية بشكل كبير .. مما أدّى إلى تزحزح البنى الفكرية السائدة إضافة الى ظهور الحركات التحررية التي نادتْ بتحرير المجتمع وتقدمه، ونبذه للرؤى المتخلفة الموروثة آنذاك.

ولكن القفزة الجديدة، بما ولدته من

---

[١]- أبو ريشة ـ عمر : الديوان ـ دار العودة ـ بيروت ط ١ ١٩٧١ ـ ص ٨٩ ـ ٩٢

غموض، وبلبلة. جعلتْ الشاعر حائراً غير قادر على بناء مفهوم شعري جديد على الرغم من توقه ـ وهو الطليعي حكماً ـ إلى الانعتاق من السائد في عالمه المغلق، الذي يرتبط بالرتابة والتكرار والمحافظة على كل ما هو كائن ومستقر منذ أزمان بعيدة.

وقد كانت المرحلة التالية " للقصيدة الجديدة" التي بدأت مسيرتها متردّدةً غامضةً، واقتصرت بداية على بعض التغييرات الشكلية مع بقاء المضمون والرؤى محافظة على طابعها التقليدي، إلا في نماذج قليلة اخترقتْ السائد الاجتماعي والفني نسبياً. فقد اخترق نزار قباني مثلاً في تلك المرحلة، بما أصدره من مجموعات شعرية، السائد الاجتماعي والشعري. فوصفتْ قصائده بالخارجة على القانون. حيث تناول موضوعات التابو في المجتمع العربي، وترافق ذلك ببعض الخروج على نظام القصيدة القديمة، من حيث التشكيل واللغة.

ثم بدأ الشعراء السوريون ـ كغيرهم من شعراء الوطن العربي ـ يتساءلون عن قضايا القصيدة الجديدة من مثل "الوزن والقافية" وضرورة الالتزام بهما ـ وقضية الشكل الجديد ـ وساد بين نفر منهم آنذاك شيء من الرضى عن الثورة الجديدة للقصيدة، وسط صخب أو استنكار من نفر غير قليل من جمهور النقاد والمتلقين الذين لم يستسيغوا التجربة الجديدة.

استطاعت التجربة الجديدة خلال عقد ونيف من الزمن أن تقف على قدميها، وتبرز. كما استطاعت أن تفرض وجودها، ولكن ليس بشكل نهائي، فقد شهدتْ الفترة تحولاً واضطراباً وتراجعاً، وتقدماً بين الشعراء ... ولكن القصيدة الجديدة تابعتْ مسيرتها بعناد وتحدٍ، باحثة عن الطريق .. مستفيدة من محاولات التجديد الجريئة التي مضى بها بعض الشعراء السوريين إلى مدى بعيد آنذاك كـ « أدونيس ـ وعلي كنعان ـ وممدوح عدوان ـ وسهيل إبراهيم وعلي الجندي ـ وفايز خضور ـ ومحمد عمران ـ ونزيه أبو عفش ت وشوقي بغدادي .. » وغيرهم ..

وقد تميّزت القصيدة السورية ـ في تلك المرحلة التي تمتد منذ منتصف الخمسينيات من القرن المنصرم، حتى ما بعد منتصف الستينيات منه ـ بمميزات عديدة منها :

١ ـ محاولة التحرر من القوالب السابقة المنجزة سلفاً. فقد حاول الشعراء إثبات حضور الأشكال الشعرية الجديدة، وفاعليتها، فظهرت معركة الجديد والقديم في كتابة الفن الشعري، واستمرت ردحاً من الزمن غير قصير..

وقد شمل التحرر في القصيدة السورية الجديدة ـ الوزن والقافية، وهندسة القصيدة، وإيقاعها وتكوينها الداخلي المترابط المنسق ..

٢ ـ تبدّلُ المعجم الشعري، فقد أصبحت المفردات كلّها شعرية إذا ما تُيسّر لها سياق شعري.فلم يعد ثمة لفظة شعرية قبل أن تنتظم في القصيدة، وتكتسب شعريتها في سياقها، ومن العلاقات التي تكتسبها في تشابكها مع ما يجاورها من كلمات.

كما شاعتْ الكلمات العامية ولكن ضمن سياق شعري محدد، فقد تراجعت اللغة الشعرية التي كانت تعدُّ مثالية للقصيدة لحساب اللغة الحية النابعة من المعايشة والحياة وليس المستقاة من بطون المعاجم والكتب الصفراء القديمة. يقول نزار قباني :

والعالم العربي يبلع حبة البنِّ المباشر
« ياعيني ع الصبر يا عيني عليه »
والعالم العربي يضحك لليهود والقادمين إليه
من تحت الأظافر .. " ٢ "[1]

[1] - قباني - نزار : الأعمال السياسية الكاملة ج٣ - منشورات نزار قباني - بيروت ط٢ - ١٩٨٢ - ص ٢٣٤.

وقد يعود ذلك ـ إضافة إلى تغيّر المناخ الشعري ـ إلى تأثيرات غربية بأفكارها ـ سورية والمنطقة العربية .. ومنها على سبيل المثال ـ تأثيرات « ت ـ س ـ إليوت » الذي طالب باقتراب لغة الشعر من لغة الحياة إلى درجة مشاكلتها للغة الحديث العادي .. ولا يخفى ما " لإليوت " من تأثير في الشعر العربي سواء من جهة شعره الذي تُرجم إلى العربية في تلك الفترة، أم من جهة نقده .. ويضاف إلى ذلك شيوع الواقعية الاشتراكية وما أكدته، من ضرورة اعتماد البساطة والنزول بالشعر من أبراجه العاجية، للوصول الى البسطاء، ليكون خبزهم الثاني وقائدهم نحو الوعي.

وقد أكد غير ناقد تأثيرات الواقعية الاشتراكية في لغة الأدب العربي عامة ولغة الشعر خاصة، كـ غالي شكري في كتابه " شعرنا الحديث إلى أين ؟ " وحسام الخطيب في أكثر من مقال وكتاب « سبل المؤثرات الأجنبية ...».

وهذا ما جعل بعض الشعراء السّوريين في تلك المرحلة، يركزون على ما يتطلبه الجمهور، مهمشين التأكيد على جوانية الشاعر، منجرفين نحو النجاحات السهلة التي يمكن أن يحققها مثل هذا الشعر لأن المرحلة، كانت مرحلة مدّ ثوري، وفورة تأكيد الذات الوطنية والقومية. " فشوقي بغدادي " يعترف في شهادة قدّمها إلى مجلة الموقف الأدبي في العدد " ١٣٨ ـ ١٣٩ " بعنوان « تجربتي في الشعر » بأن لغته الشعرية قد تأثرتْ بالأجواء الفكرية السائدة فاتجهت نحو البساطة والشعاراتية، لانجرافه وراء النشاط السياسي وتكتيكاته اليومية. يقول : « غير أن الضرر الذي لحق بي ، ولا بد من الاعتراف به، هو الاستسلام شبه المطلق لتقاليد النشاط السياسي وتكتيكه اليومي الذي كان يطغى بضجته المتقلبة على صوتي الداخلي » " ٣ "[1]

[1] ـ الموقف الأدبي ـ عدد ١٣٨ ـ ١٣٩ ـ ص ١٩٥

٣ ـ بروز القصيدة الجديدة، كونها بنية متكاملة تخلّصتْ من الجزئية والخطابية والتعليمية في نماذجها المتميزة.

٤ ـ اعتماد التعبير غير المباشر من خلال اللجوء الى الصورة والرمز والأسطورة والانزياح .. أدوات فنية فعالة في صياغة القصيدة الجديدة ولخلق لغة شعرية تتمتع بالتدفق والحيوية وتتشابه مع لغة الأسطورة، في حيويتها وطزاجتها وعفويتها..

٥ ـ اعتماد الصورة بأشكال جديدة ذات بنى عميقة تقوم على الإشعاع والتألق والامتداد، وتختلف عن أنماط الصورة القديمة المنقطعة، التي يمكن ان تنتزع من سياقها وهذا ما تجاوز جلّه الشعرُ السوري، بل العربي آنذاك، حيث تبدو الصورة ممتدة، تكاد تشمل القصيدة أو بعض مقاطعها بشكل كامل ... وتتراكب وتشحن بالتوتر الذي يحاول نقل صورة الحياة ذاتها بتدفقها وتغيرها.

٦ ـ لم تتخلَّ القصيدة السورية كلياً عن الايقاع الصوتي. بمعناها العام سواء من خلال الوزن واستعمال التوقيع ـ كما قال « د . بسام ساعي » أم من خلال التقفية وتنوعاتها ... أم من خلال الموسيقى والتناغم الصوتي الناتج عن طريقة استخدام الألفاظ واختيارها.

يقول أودنيس :

سكنتُ وجه امرأةْ
تسكن في موجةٍ
يقذفها المدُّ إلى شاطئ
ضيّع في أصدافه مرفأه
سكنتُ وجه امرأةْ
تُميتني تحبُّ أن تكونْ
في دمي المبحر حتى آخر الجنونْ
منارةً مطفأةْ "[2]"

[2] ـ أودنيس : الأعمال الشعرية الكاملة . دار العودة ـ بيروت . ط ٥ ـ ١٩٨٨ من ديوان " المسرح والمرايا" ص ٣٢

يمكننا القول: إن الشعر السّوري في تلك المرحلة ، كان يمر في مخاض حقيقي، تولد فيه القصيدة الجديدة، بكل مشكلاتها، وكان يتعرض لحرب ضروس، بين أنصار هذه القصيدة وأنصار الشعر القديم الذي تجايل مع نتاج معظم شعراء هذه المرحلة التي ضَجّتْ بالشعارات الثورية ، بتأثير الأحداث السياسية، والاجتماعية، فكان شعراء القصيدة الجديدة يستعملونها سلاحاً يخدم الأغراض السياسية والفكرية التحررية منافحين عنها، متحملين عبء توضيح ضرورات الحداثة، وكشف معناها وآفاقها .. ومن هؤلاء الشعراء " ادونيس وعلي الجندي ومحمد الماغوط .. " ثم جاء مع بداية الستينيات فايز خضور ومحمد عمران ونزيه أبو عفش .. وسواهم كثير ..

وقد اكتسب هؤلاء فضل الريادة الحقيقية في الشعر السوري المعاصر من حيث تبنيهم القصيدة، فكانوا خير سند لها حتى حسم الشعر ذاته الموقف لصالحها في الفترة التالية. حيث تكامل فيها الشكل والمحتوى وتمازج فيها الوعي باللاوعي واتحدتْ الذات المفردة بالجماعة والكون لتشكل القصيدة المتكاملة.

كما شاعت نماذج من القصائد المطولة التي تستعير من الملحمة أحيانا ومن القصة وكأنما تريد استيعاب الكون والوجود والوطن والذات وكل شيء . وكان الشعراء يقسمون هذه القصائد الطويلة إلى مقاطع مرقومة أومعنونة، وربما يعود ذلك إلى اكتشافهم صعوبة تلقي هذه القصائد من قبل المتلقين دون أن تكون ثمة محطات يمكن أن يستريح فيها المتلقي ليعاود المسير للوصول إلى مراد القصيدة.

وقد كتب بهذه الطريقة كثيرون منهم، أدونيس ، وممدوح عدوان، و سهيل إبراهيم ، وعلي الجندي، وفايز خضور وخليل حاوي .

كما شاعت " المقطعات " التي تشبه الومضة او الخاطرة في النثر ، فهي ومضة شعرية صغيرة تخطر للشاعر ، فتأتي عذبة صافية تلقائية باتة ، تحمل دفعة وجدانية حارة تجعلها قريبة من وجدان المتلقي يتفاعل معها بيسر وسهولة ، ويبرز ذلك لدى " أدونيس " و " نزيه أبو عفش " الذي يقول في مقطوعة " فقط "

أريد عصفوراً
منزلاً وأغنية ... وأن استلقي في الشمس
أنا لا أريد خنجراً
أنا لا أريد قنبلة
أنا ... أريد أن آكل وأحب وأستمع إلى الموسيقى
أنا لا أريد شيئاً آخر ..." "[1]"

طبعت مرحلة الهزيمة ١٩٦٧ الشعر السوري بسمات ، نتجتْ عن ردة فعل الشعراء الصادقة تجاه المأساة السياسية والحضارية التي تعيشها الأمة آنذاك ، وقد تميز الشعر السوري بعد الهزيمة بالانفعالية المتدفقة فأخذت هذه الطاقة الانفعالية دور الصورة في القصيدة ، فجاءت القصائد حارة ملتاعة مؤثرة . تعتمد الجملة القصيرة المتوترة التي تنقل الانفعال والتأزم مع اختيار المفردات السهلة المألوفة ، مع التخفيف من اللجوء إلى الصورة ، واللجوء إلى وعي المتلقي مباشرة وليس إلى حساسيته التذوقية .

يأتي حزيران ويذهب
والفرزدق يغرز السكين في رئتي جرير
والعالم العربي شطرنج
وأحجار مبعثرة
وأوراق تطير
والخيل عطشى... والقبائل
تستجار ...ولا تجير "[2]"

---

(1) - أبو عفش - نزيه

(2) - قباني - نزار : المصدر نفسه ص ٣٣٥

كما سرتْ نزعة واضحة في تعذيب الذات ، وادانتها واتهامها بالعجز والقصور وتحميلها وزر الهزيمة الحزيرانية ، كما هي الحال مع " إسماعيل عامود " ولدى "علي كنعان " في قصيدته "النعامة والصقور" ولدى " علي الجندي" في ديوانه الشمس وأصابع الموتى "

ثم شاع شعر الانكفاء نحو الذات واجترار انكساراتها الداخلية، انعكاساً لما أصاب الأوطان من انكسار . ويذكر في هذا السياق «علي كنعان وعلي الجندي ومحمد عمران ... وغيرهم ».

ولكن ، وعلى الرغم من هذا ، فقد استمر معظم الشعراء السوريين بالكتابة وكأنما وجدوا في كتابة الشعر في هذه المرحلة بديلا موضوعياً لحالة الموات المعنوي الذي تعانيه الأمة . بل هو الفعل الإيجابي الوحيد الممكن في تلك الظروف القاسية ، فالشعر من أفضل الأفعال القادرة على إعادة التوازن المفقود إلى ذواتهم المشروخة "محمد عمران" من جراء اكتشافهم التناقضات المؤلمة، بين ما آمنوا به من قناعات ثورية تحررية ، والممارسات التي قام بها الجيل السياسي الذي ساد تلك المرحلة .

أما على المستوى الفني، فقد تماشتْ وتعايشتْ القصيدة "العمودية" المباشرة ، والقصيدة المتكاملة الأكثر فنية ، مع المطولات ، والمقطعات ، مع غلبة واضحة للقصيدة الجديدة على مستوى الشكل الفني ..

أفرزت فترة السبعينيات مجموعة من الشعراء الحائرين حيرة فكرية ، لاتعرف ما هي الطريق الواجبة أن تتبع ، وما هو المصير .!؟ إضافة إلى حيرة فنية بين أنماط القصيدة ، التي لم تكتسب مشروعيتها بشكل كامل أمام المتلقين وقد ورث هذا الجيل عبء النزاعات الفنية التي لم تحسم في المراحل السابقة ، بين أنصار التفعيلة وأنصار التنويع في التفعيلة في القصيدة الواحدة ، بل في السطر الشعري الواحد ، والنزاع بين أنصار التشكيل في الإيقاعات ، وأنصار قصيدة النثر وأعدائها ، وقد طرحت قصيدة النثر نفسها بقوة في هذه المرحلة طارحة إطارها الفني وفاعليتها الجمالية عبر

تعطيل الأوزان العروضية المتداولة تعطيلاً نهائياً .

تفعيل الطاقات الشعرية الكامنة في اللغة إلى مداها الأقصى .

محاولة إبراز الاختلاف الدلالي الحاد مما يجعل القصيدة تبدو كشبكة شديدة التداخل، قادرة على البث لإعطاء وحدة الأثر والانطباع .

أن تكون القصيدة وحدة عضوية متكاملة ، فتقدم عالماً مكتملاً . يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى.

التأكيد على الوظيفة الشعرية للغة ، بحيث تكون القصيدة لا زمانية ولا تتطور نحو هدف ، ولاتعرض سلسلة أفعال أو أفكار منتظمة

التأكيد على التكثيف والتركيز، والبعد عن الانفلاش والتفسير فالاقتصاد منبع شعرية هذه القصيدة.

وقد شكلت هذه الأسس أهم المبادئ التي اعتمد عليها رواد قصيدة النثر أدونيس – وأنسي الحاج – والماغوط .. يقول الماغوط

" الآن .. والمطر الحزين يغمر وجهي الحزين ..
أحلم بسلم من الغبار
من الظهور المحدودبة
والراحات المضغوطة على الركب
لأصعد إلى السماء .. وأعرف
أين تذهبُ آهاتنا وصلواتنا ..؟

آه ياحبيبتي ... لا بد أن تكون كل الآهات والصلوات
كل التنهدات والاستغاثات
المنطلقة
من ملايين الأفواه والصدور
وعبر آلاف السنين والقرون
مجتمعة في مكان ما من السماء ... كالغيوم
ولربما كانت كلماتي الآن قرب كلمات المسيح
فلننتظر بكاء السماء ياحبيبتي " "[(١)]

أمام هذه الحيرات الكثيرة ، بدأ الشعراء في مرحلة السبعينات ينوعون تنويعاً كبيراً في أنماطهم الفنية الشعرية ، ولجؤوا إلى التجريب الشعري ، بل أغرقوا به ، وغرقوا فيه ، فمنهم من اتجه إلى الصورة متبعاً الصوريين " باوند – وأليوت " ومنهم من عمل على اللغة الشعرية محاولاً الوصول بها الى مداها الأقصى في الصفاء والنقاء الشعري وفي القدرة على البث والإيحاء ، ومنهم من لجأ إلى الرمز والغموض ، ومنهم من حاول إحياء استخدام الأساطير . وقد برز من شعراء هذه المرحلة " حسان عزت – حسين حموي – محمد مصطفى درويش – عزت دلا – نزار بريك هنيدي – عبد القادر الحصني – وآخرون ... " مع استمرار الأسماء القديمة من رواد المرحلة السابقة – من مثل (فايز خضور – ومحمد عمران – وأدونيس – ونزار قباني – ونزيه أبو عفش – والماغوط ... وغيرهم ... "

ولا يخفى أن بعضاً من الظلم، قد وقع على الكثير من أفراد هذه الفترة إلا أقلهم، نتيجة قلة التفات النقاد إلى المرحلة كلها ... متذرعين بكثرة تدفق الشعر، بشكل يصعب تتبعه، وبقلة النماذج الفنية التي تستحق المغامرة النقدية، وبأشياء أخرى تدخل في باب التعالي أحياناً أوفي باب الكسل في معظم الأحيان ..

بينما ظل الاهتمام النقدي منصباً على تجارب الشعراء السوريين أبناء المرحلة السابقة. ممن صنفوا مع الرواد، روّاد القصيدة الجديدة، وربما يعود ذلك إلى تنوع تجارب جيل السبعينيات إلى درجة بات معها كل شاعر من شعراء هذا الجيل يمثل طريقة، ويجترح معياراً شعرياً خاصاً به، بحيث تصعب دراستهم ، وتصنيفهم. واللافت حقاً أن غالبية أبناء هذه المرحلة من الشعراء قد توقفوا أو كادوا إلا القليل منهم، ولعل من أبرزهم فناً الشاعرين، نزار بريك هنيدي وعبد القادر الحصني .. فقد تميّز هنيدي بشاعرية حقيقية، سوّغتْ استمراره ـ بامتلاكه لغة شعرية متميزة، تمتلك مقومات الفن الشعري، فقد استطاع الدخول في تضاعيف اللغة وثنياتها ليكتب شعراً قادراً على الصمود أمام مرور الزمن، فنزار يعرف تماماً أسرار اللعبة الفنية ويجيدها، وتظهر شاعريته واضحة لمتلقي شعره، فتزيد من تفاؤله أمام ما يصدر من الشعر في الآونة الأخيرة.

كما يتمتع شعر عبد القادر الحصني بحساسية حقيقية، تجاه مضمونات أكثر حميمية، وصنعة شعرية متأنية، تعاود المراجعة والتفحص، خشية الانحدار بالسوية الفنية، وقد يفسّر هذا قلةَ إنتاجه نسبياً كما يمتلك الحصني لغة شعرية فيها أصالة اللغة القديمة وحساسية اللغة في القصيدة المعاصرة. ويتجلى ذلك في العديد من مجموعاته وعلى الأخص " ماء الياقوت " وينام في الأيقونة.

يقول نزار بريك هنيدي في مجموعة " الرحيل نحو الصفر .. " في مقطعة دعاها : " الزرقة " : " لا يحب البحر

أمضى عمره
في الطرقات البائسة ..
عندما هاج به الشوق
الى زرقة عينيها

(١) ـ الماغوط ـ محمد : المجموعة ٣

تمنّى ..
لو تزول اليابسة .. "(١)**"**

إنها اللغة الشعرية الصافية التي تعيد للمتلقي الأمل بالقصيدة الجديدة بعد أن يئس المتلقي من العمايات التي تقود إلى الخواء واللامعنى غالباً .. حيث تبرز في المقطعة اللغة الموحية المتوهجة، كما تبرز بعض سمات الغنائية التي هجرها الشعر السوري فترة ثم عاد اليها وجلا متردداً ..

يقول الشاعر عبد القادر الحصني في قصيدة بعنوان " طعم الليل "

لا بأس . أنتم تائقون إلى فم يحكي
وإني ببغاء
من طبع هذا الدّلو ماءُ
وإذا أتيح له لسانٌ ثم عُلِقَ
صار ناقوساً يرنُ
إذا يؤرجحه الهواء
وعلام أنتم ترسلون إذاً بواردكمْ
ليدلي دلوه في البئر
لولا أنكم قوم ظِماءُ
للقصة الأولى ..
ليوسفَ إذ يطلُّ بوجهه
فيقصُّ عن أفعال إخوته
وعن تأويل أحلام الملوك
وعن شميم قميصه
لو قلتُ : يوسفُ لم يكن في البئر ملقيًا"
على من تقطع الأيدي النساءُ ؟ .. " "

إنها اللغة الشعرية الحميمية، التي تُشعر المتلقي بان ثمة إلفة حقيقية بينه وبين القصيدة، لغةٌ تعيد الأمل بالشعر، وتثبتُ أن القصيدة قادرة على العودة إلى ميدان الفعل والتأثير إذا ما توفر لها الشاعر الحقيقي الذي يمتلك الرؤيا وأدوات الفن واللغة المتأججة المتدفقة.

ها هو ذا الشعر السوري المعاصر، يتابع مسيرته ناشطاً مؤكداً أن الشعر لا يموت، وأنه كان وسيبقى من أكثر الفنون حساسية ورهافة وتأثيراً ..

وقد ظهر في مرحلة الثمانينيات، والتسعينيات مجموعة من الشعراء الذين امتلكوا أدوات الشعر متابعين رحلة القصيدة الجديدة، متأرجحين بين التفعيلة وقصيدة النثر والتنويعات الأخرى .. من مثل .. صقر عليشي ورائب سكر وعلاء الدين عبد المولى وكمال جمال بك ـ وسيف الدين الراعي ـ ومحمد كامل حسن .. وغيرهم .

يقول صقر عليشي في قصيدة بعنوان " وئام " :

ليس بيني وبين التراب خلافٌ
يسود التفاهم ما بيننا
وأنا وجلالُ الصّخور
ربينا معاً
ورضعنا معاً
من حليب القمر
ليس بيني وبين التراب خلافٌ
ليس بيني وبين الشّجر ..." "(٢)

وأخيراً، لا بد من الاعتراف أن مسألة تقويم حركة القصيدة الجديدة في الشعر السوري المعاصر، لا تزال تخضع للكثير من الأخذ والرد .. والكثير من الجدل فليس ثمة

(١)ـ بريك هنيدي ـ نزار : الرحيل نحو الصفر ـ اتحاد الكتّاب العرب ـ ١٩٩٨ ص ١٩

(١)ـ الحصني ـ عبد القادر : ينام في الأيقونة ـ دمشق ط١ ـ ٢٠٠٠ ص ٣٦

(٢)ـ عليشي ـ صقر : الأسرار ط١ ـ ١٩٨٩ ـ دمشق ـ ص ١٤

نموذج ناجزاً، باستثناء نموذج الستينيات وعلى الرغم من أن مسيرة الشعر العربي والسوري قد حسمت مسألة القصيدة الجديدة، إلا أن هذه القصيدة، لا تزال تبحث عن فاعليتها لدى متلق مازالتْ تسيطر عليه أنماط شعرية أخرى. بينما لاتزال القصيدة الجديدة، تبحث عن شكل يوحد أنماطها المتعددة في وسط ثقافي وأدبي معقد، يمتلئ بالانعطافات الحادة فالقصيدة الجديدة، ليست مجرد تنويع على بنية القصيدة العربية، بل هي محاولة انقلابية ثورية على جميع الموضعات الراسخة، إنها محاولة حقيقية للتجاوز والتجديد.

□□

أنموذج القصيدة : الأشكال والتقانات

د. محمد صابر عبيد

قصيدة الشاعر اليتيم:

قراءة في ستراتيجية العلامة الشعرية

إن التقاط جوهر العلامة الشعرية في النص الشعري، واقتناص حساسيتها واختراق مجالها الحيوي، والتوصل ـ عبر مزيد من الفحص والمعاينة والتقصّي والحفر ـ بستراتيجيتها السيميائية، يفضي ضرورةً إلى مستوى جديد وحيوي ونشيط وفعّال من مستويات القراءة، يجب أن ينتهي إلى إدراك وتحسس وتمثّل المقولة الجمالية والفنية والفكرية التي يكتنز بها النص ويشيّد فضاءه على أساسها، لبلوغ مرحلة الكشف الشعري حيث تتمكن القراءة من ترويض النص وإخضاعه لقوانينها.

الشاعر محمد الماغوط هو شاعر ((اليُتم)) الأول في الشعرية العربية الحديثة، وعلامة اليتم علامة مركزية حاضرة وضاغطة ومهيمنة في شعر الماغوط كله، وفي مسرحياته ومقالاته، وربما في حياته أيضاً، فإحساسه باليتم إحساس دفين وعميق وأصيل، ومتجذّر في باطنية الروح والتجربة والرؤية . يتبدّى ذلك على نحو محتشد ومكثّف في الكثير من قصائده، ويتحلى يتمه بروح شديدة العنف والقسوة والوحشية والرغبة العالية بالتدمير، تدمير اللغة والفكرة والرمز، ومن ثمّ التعبير والتدليل والتشكيل، وصولاً ـ وبحركة التفاف دائرية ـ إلى قهر الذات في وجودها الماثل أمام شاشة الفعل .

وسرعان ما تتبدّى هذه العلامة سريعاً في مستويات كلامه الشعري وطبقاته وبطاناته وظلاله وكموناته وفخاخه ورموزه، وهو يتحرّك بحرية ورشاقة وديناميّة في المكان والزمن والتاريخ والراهن والمستقبل والمحيط والفكرة والوطن والمنفى والحب والجسد واللون والطبيعة والحلم والذاكرة والنصر والوهم والهزيمة والإحباط والانكسار والبكاء والفقر والحضور والغياب، وربما في كلّ شيء يمكن أن يتجلى، أو يتحرّك، أو يضيء، أو يبرق، في فضاء القصيدة .

حالة اليتم ـ بعلامة الانفتاح والانغلاق التي تحتوي إشكاليتها الجدلية ـ تسهم في تحويل صاحبها المنغمس في عنائها والمرتهن بقوّة سلطتها، من وضعية إنسانية إلى وضعية إنسانية أخرى مختلفة، إذ إن وضعية ما قبل اليتم تحيل عادةً على سند وأرضية وغطاء توفّر قدراً عالياً من الطمأنينة والاستقرار، حيث لا يتوجب عليه التصدي لذاته والآخر والماحول عبر تثوير طاقة الذات في صراع

مركّب لترتيب علاقة جديدة بالآخر والأشياء، تقوم في جزء كبير منها على ضرورة حضور الجرأة والمغامرة وتبنّي الموقف الذاتي السافر بعيداً عن السند المرجعي، كما هو الحال في فضاء اليتم إذ يجد ظهره بلا رصيد، وأرضيته بلا جاذبية، وسماءه بلا سقف، وخطوط دفاعاته بلا حماية، وعليه أن يتحرّك في هذا السبيل إلى الأمام والخلف، وإلى اليمين واليسار، وإلى الأعلى والأسفل، في آن معاً، في قناعة لا بدّ لها أن تتكرّس بضرورة تغيير المصير عبر قوّة ذاتية مفردة وأحادية .

الأعمال الشعرية لمحمد الماغوط التي ضمّها كتابه الموسوم بـ ((أعمال محمد الماغوط)) تكوّنت من المجموعات الشعرية الثلاث الأول له، وهي ((حزن في ضوء القمر/ غرفة بملايين الجدران/ الفرح ليس مهنتي))، ولا شك ـ قطعاً ـ في أن شهرته الشعرية وحقيقة فنية منجزه الشعري تدينان بالولاء الحاسم لهذه المجموعات، وهي تمثّل الصورة المشرقة ذات المتن الأصيل لقصيدة النثر العربية أيضاً .

ولو عاينّا ستراتيجية التسمية في العتبة العنوانية لهذه المجموعات لوجدنا أن فضاء ((اليتم)) بعلامته الشعرية البالغة التجلي والحضور، مشتغل على نحو عميق وفاعل وحيوي في كلّ عنوان منها، وبأسلوبية تشكيلية تحيل على محنة الأنا الشعرية وأزمتها في التعامل مع المحيط الطبيعي والمكاني والعاطفي .

((حزن في ضوء القمر)) تعبير شعري عنواني يحيل إحالة قاسية على فضاء اليتم، بالرغم من رومانسيته المتجلية في حدود تنضيده اللغوي وسلسلته الكلامية اللسانية، وتتبدّى قسوة الإحالة هنا بما تفرزه الدوال من دلالات الوحدة والعزلة وتبئير الذات وانطوائها على أنموذجها، على النحو الذي يتيح للحزن بمعناه التأملي الكثيف والحاشد أن يشتغل بأعلى طاقته الإنتاجية، ويعمل على عزل الخارج وإقصائه وإماتته تماماً بحيث تكون فيه الذات الشاعرة في مقام اليتم المطلق والخالد .

((غرفة بملايين الجدران)) تشكيل فانتازي وصفي باذخ للمكان يحرمه فوراً من محدوديته وألفته، وقدرة الطاقة البصرية الرائية على الإحاطة به وتمثّله، ويضعه في متاهة تضيع فيها ذاته المتمركزة وتتشتت قدرتها على الإحاطة والتحديد . فالغرفة التقليدية ذات الجدران الأربعة المعروفة تمثل مكاناً أليفاً وقابلاً للتعايش بسهولة، بوسع الذات المتمركزة فيه التعامل معه وفهمه وإدراك حدوده ومدياته، على النحو الذي تبدو فيه الأشياء طبيعية وواضحة وممكنة وإيجابية، والقدرة على التواصل مع الخارج منطقية ومتاحة في أية لحظة .

لكن تحوّل الجدران الأربعة إلى ((ملايين)) يهشّم وحدة العدد ومحدوديته ووضوحه، وينسف ميزان الألفة والطمأنينة، ويوقف دينامية التعامل الميثاقي بين الأشياء والأدوات المؤلفة للمكان، ويقلص القدرة البصرية على الإحاطة بالمشهد المنظور/المرئي على النحو الذي يفتح مجال النظر على تعددية هائلة مخيفة، تضع الذات في منطقة ضياع مروّعة تبعد عنها إمكانية الاتصال والتواصل والاستعانة بالآخر الإنساني تماماً، بحيث تجعلها أمام اندلاع مشاعر اليتم وسيادتها والانغماس فيها بلا حدود .

أما عنوان مجموعته الشعرية الثالثة ((الفرح ليس مهنتي)) فإنه يندرج في السياق التعبيري والرمزي والسيميائي ذاته، إذ إن نفي الفرح يعني ـ سياقياً ـ إثبات الحزن أولاً، وربط الحالة المنفية ((الفرح)) بالوضع المهني يعني ثانياً ضرورة إثبات الحالة الضد ((الحزن)) بالوضع المهني، الذي سيصبح شاغراً بعد تجسيد النفي على أرض الواقع، ومهيئاً لاستقبال البديل الضدّي حيث بوسعه ملء الفراغ .إذ يكون فيه الوجه الآخر المقترح للعنوان هو ((الحزن مهنتي)) في سياق معين من سياقات التأويل الممكنة، التي تحيل إحالة

مباشرة على معنى التيه والضياع والتشيؤ في ((غرفة بملايين الجدران))، وتتماهى تماهياً دلالياً وتعبيرياً وإيقاعياً مع تكريس وتعميق صورة الحزن ومهنيته في ((حزن في ضوء القمر))، على النحو الذي يتكثّف ويتعالى ويتجسّد ويتعمّق فضاء اليتم في عموم التجربة .

ويسهم فضاء اليتم هذا في تحويل الحالة إلى موضوع شعري أصيل، أتاحت له قصيدة النثر العربية الماغوطية حقلاً تعبيرياً خصباً، يستجيب فيه استجابة شكلية وبنائية وإيقاعية عفوية غاية في الثراء والانفتاح، حرثته أدوات الشاعر الأسلوبية بكفاءة عالية وبصلاحية تعبير لا نهاية لها .

قصيدة محمد الماغوط الموسومة بـ ((اليتيم))(١) هي قصيدة مركزية في هذا السياق بدلالة فضاء العنونة، وهو يحيل إحالة مباشرة وصريحة ومعرّفة على مناخ هذه العلامة الشعرية المتفشّية في شعره . ولا ريب في أن عتبة العنوان هنا ((اليتيم)) وعلى هذا النحو الضارب في الوضوح والإبانة والتصريح والتعريف والإعلان، تجسّد أيما تجسيد إشكالية المعنى الشعري المرتهن بموضوع شعري معين وموصوف يرتقي إلى مستوى التجربة، ويشكّل علامة سيميائية بارزة من العلامات الدالة على مركزية هذه الحال الشعرية، واشتغالها المتواصل والعميق في جوهر الفعل الشعري الماغوطي .

تنفتح استهلالية القصيدة بالصوت التقليدي الموجع ((آه))، وهو ينفرش على بياض السطر وحيداً ومعزولاً ويتيماً، يبشّر بكم هائل من الألم والمعاناة والمكابدة في قابل حركة الدوال في القصيدة، وكأنه صرخة مدويّة قادمة من أقاصي التاريخ تحكي قصة وجع قادم في فضاء المدونة الشعرية، تتضمّنها تجربة القصيدة بعمق، وتوحي بها، وتشير إليها، بوصفها علامة مكثّفة تختزل الحكاية وتلخصّها صوتياً ودلالياً :

آه

يهبط الصوت الموجع ((آه)) ـ خطياً في سلسلة الكلام الشعري ـ عمودياً على مقام ((الحلم))، لكنه على الصعيد السيميائي يصعد إلى هذا المقام ولا يهبط إليه، وفي ذلك مفارقة بنائية ودلالية ولسانية تعبيرية في آن معاً:

الحلم ..

الحلم ..

وإمعاناً في تكريس مقام الحلم فإن الدال الحلمي يتكرّر في سطرين متلاحقين ومتناظرين ومتوازيين على نحو متساو تماماً، وكأن الـ ((آه)) الصاعدة / الهابطة إلى الحلم تختزل أزمتها فيه، وتضع تجربتها في إطاره وضمن فضائه .

يقف فضاء الاستهلال الشعري ـ معلقاً بالعنوان ـ عند هذا الحد ليسمح للراوي الذاتي الشعري بممارسة فعله السرد ـ شعري في سياق المتن النصّي، ورواية حكايته استناداً إلى المعطى الفضائي السيميائي الذي كرّسته عتبة العنونة من جهة، وعتبة الاستهلال من جهة أخرى :

عربتي الذهبية الصلبة

تحطمتْ، وتفرّق شمل عجلاتها

في كل مكان

إذ تبدأ حكاية الراوي الذاتي وكأنه يقصّها من نهايتها، بعد أن يضع ذاته في موقف العزلة والوحشة والوحدة، وقد أقصي عن أداته التي كانت تمثّل معنى حيويته ووجوده وقدرته على الحركة والفعل والقوّة، فعزل الذات الراوية عن أداة الحركة ((عربتي))، وثرائها وسطوتها وبريقها ((الذهبية))، وقوّتها وجبروتها ((الصلبة))، وتنازلها عن هذه الصفات الطاغية بفعل هول الفعل ((تحطمت))، وتمزيق وحدتها ((تفرّق شمل عجلاتها))، وانتشار شظاياها في الأرجاء ((في كل مكان))، إنما يضع الذات في عمق حالة اليتم عبر المفارقة الحاصلة بين السطر الشعري الأول في هذا المقطع ((عربتي الذهبية الصلبة))، وهو يذهب إلى تصوير

مشهد وصفي عالي التدليل على القوة والثراء والبريق، والسطر الشعري الثاني ((تحطمت، وتفرّق ....))، وهو يذهب إلى تصوير مشهد وصفي محتدم يقوّض صلابة المشهد الأول ويعزله عن أي معنى للقوة والثراء .

هنا تنتهي رواية الحكاية وتنتقل الذات الشعرية الراوية إلى الداخل الشعري الذاتي، بعد أن أقصي الخارج بحصول حالة اليتم وضياع فرصة الانتماء إلى حساسية الخارج، وكان لا بدّ من إيجاد ملاذ بوسعه احتواء الأزمة وتوفير بديل من أجل الاستمرار والديمومة، ولم يكن سوى الحلم ملاذاً طبيعياً وخاصاً يمكن للذات فيه أن تعيد إنتاج قوتها وتستعيد ما فقدته في حمّى الواقع، ولاسيما أن الإشارة إليه ظهرت على نحو مكرّس وضاغط في المحطة الاستهلالية الثانية بعد عتبة العنوان :

حلمتُ ذات ليلة بالربيع

وعندما استيقظت

كانت الزهور تغطي وسادتي

ينفتح الحلم الأول على الآخر الطبيعي بحكم قربه ورومانسيته وقدرته على توفير الأمان والطمأنينة والرحابة، وقد انتقى الحلم من الطبيعة مفصلاً نوعياً حافلاً على نحو خاص بكلّ هذه الدلالات والمعاني والصور ((الربيع))، إنه يمثّل بلاغة الطبيعة وفضاءها الأندر والأمثل الذي بوسعه أن يكون ملاذاً وبقدر كبير من الاستطاعة والحيوية والكفاءة، لتمتدّ هذه القوّة الرمزية على بساط الواقع ((وعندما استيقظت))، وتواصل تفعيل طاقتها على إنقاذ الذات الشاعرة من أزمتها وتوفير أجمل خلاص لها ((الزهور تغطي وسادتي))، على النحو الذي يحقق مصالحة متناهية بين الحلم واليقظة، بحيث لا توجد فواصل بين فعل الحلم وفعل اليقظة ضمن إطار الفاعل الطبيعي .

يواصل الحلم الثاني اشتغاله على الفاعل الطبيعي بدلالة قدرته على الاحتواء وتمثيل الخلاص، وينحصر الانتقاء على نحو أكثر تخصيصاً في أنموذج الطبيعة إذ تذهب الأنا الشاعرة إلى استدعاء ((البحر)) في الفضاء الحلمي :

وحلمت مرة بالبحر

وفي الصباح

كان فراشي مليئا بالأصداف

وزعانف السمك

وفي الإطار ذاته يستجيب الحلم لرغبة الواقع في التواصل والالتحام والتوحّد، فيمتدّ فضاء الحلم إلى فضاء اليقظة ((في الصباح)) من أجل توفير فرصة خلاص رمزي، والأمل بإمكانية وجود مفاتيح بوسعها التخفيف من أزمة اليتم في الداخل الشخصاني، إذ إن ((كان فراشي مليئاً بالأصداف وزعانف السمك)) إنما يعني فيما يعنيه نوعاً من آلية التحقق الرمزي لفضاء الحلم على سرير الواقع، وسعياً لاستدراك محنة الذات والاجتهاد في إنقاذها، وإعادة إنتاج واقعها بما يستجيب لقوّة الحلم .

لاشك في أن أمور الحكاية الشعرية التي وضعها الراوي الذاتي بين يدي القراءة بانسيابية عالية تسير على ما يرام، وظلّ الحلم المعلّق في ضمير الحكاية فعّالاً بكفاءة إجرائية عالية في الاستجابة لرغبة الذات الشاعرة في دمج الحلم بالواقع، كوسيلة مقترحة للخلاص ودفن حالة اليتم في باطنية هذه الوحدة الرمزية بينهما .

إلا أن الانعطافة الاستدراكية الهائلة ((ولكن)) التي تحصل فيما بعد، وتُحدث تحولاً وانحرافاً خطيراً في مسار انسيابية الحكاية الشعرية، ما تلبث أن تحطم عقد الطمأنينة وتنسف قاعدة التجاوب العالي والغزل الرقيق بين الحلم والواقع، ولاسيما حين يتجرأ الحلم على دخول المناطق الخطرة، ويغامر بعبور الخطوط الحمر :

ولكن عندما حلمت بالحرية

كانت الحراب

تطوّق عنقي كهالة الصباح .

إذ يتخلى الحلم هنا عن وداعته وإنسانيته وديمقراطيته، ليتحوّل إلى كابوس مفعم بالعنف والقسوة والجبروت والطغيان والاستبداد، فالحلم ((بالحرية)) ليس متاحاً كما هي الحال في الحلم بالربيع أو الحلم بالطبيعة، لأن الطبيعة والبحر وما يندرج في سياقهما من مفردات تبقى متاحة للجميع في ظروف لا تهدّد أي سلطة من السلطات التي يتوقف وجودها وحياتها واستمرارها على القمع والاضطهاد .

إلا أن ((الحرية)) تعني فيما تعنيه تهديداً سافراً لهذه الهيمنة والتسلّط والقمع، بحيث تتحوّل في هذا المضمار إلى خط أحمر لا ينبغي تجاوزه أو الاحتكاك به ـ حتى على مستوى الحلم ـ، وهو ما يشي بالكارثة التي تجعل عنق الحال بها مطوّقة بالحراب، وقد أخذت تشبيهها الكارثي العميق ((كهالة الصباح)) إمعاناً في إحاطتها الشاملة بالعنق حيث لا خلاص، وحيث يبلغ الكتم والتصميت أعلى درجاته .

إن آلية الحجب التي تتسلط على الحالم بالحرية تسهم في فصله عن الواقع فصلاً تاماً، بحكم ما آلت إليه العنق من مصير مطوّق يسلبها حق الحياة :

... فلن تجدوني بعد الآن

في المرافئ أو بين القطارات

تتمثل الحرية هنا في إطار التشكل الشعري للحجب في السفر خصوصاً، بوصفه حقاً إنسانياً طبيعياً، لكنه يتعرّض للحجب والمنع في إطار اقتراف جريمة الحلم الممنوع، إذ إن سياسة الحجب والمنع في هذا السياق تشعر الإنسان باليتم، فهو يفتقد ركناً أساساً من أركان بناء حياته، يجعل الذات الشاعرة تنفي وجودها بعد الآن ((في المرافئ أو في القطارات))، وتنحّي من المفردات المكانية التي تحيل على السفر الخارجي ((المطارات))، لأنها لا تناسب المقام اليتمي الذي تشتغل عليه القصيدة في إطار حال الفقر المهيمن على المسار السرد شعري للراوي.

وحين يكون لا بدّ من تعويض مناسب للفقدان الإجرائي الكبير الذي تتعرّض له الذات الشاعرة وهي تروي حكايتها مع الحلم بوصفه سبباً من أسباب حصول اليتم، فإن الواقع السرد شعري يقتضي ابتكار البديل حتى ولو تحقّقت الذهنية الحكائية داخل نظام السرد الشعري عن رؤية رمزية للبديل، إذ من دونها تتعرّض القصيدة لخلل بنائي، ويتعرّض نظام العلامات فيها إلى خلل سيميائي .

ففي المكان في ((المرافئ/القطارات)) وكلّ ما يتصل بذلك من إنجاز معنى السفر في الكيان اللساني الشعري، يعني ضرورةً في سياق المنهج الجدلي التناظري إثبات مكان مقابل يحقق نوعاً من التعادلية في الموازنة الشعرية القائمة على هذا التشكيل في القصيدة، وهو ما تنجزه لحظة الإقفال الشعرية التي يعلن فيها الراوي الذاتي الشعري عن مكان إقامته البديل بعد حسم حالة الفقدان التام للمكان المنفي :

ستجدونني هناك ...

في المكتبات العامة

نائماً على خرائط أوربا

نوم اليتيم على الرصيف

حيث فمي يلامس أكثر من نهر

ودموعي تسيل من قارة إلى قارة

الراوي إذن يلفت النظر إلى مكان الوجود الخاص به ((ستجدونني/ هناك))، وحين نتوصل بالإشارة المكانية المعنية نجد أنه مكان ورقي ((في المكتبات العامة))، حيث يتحوّل السفر من سفر حقيقي فعلي يقتضي ارتياد المرافئ والقطارات، إلى سفر ذهني متخيّل ينجز على الورق ويختصر المسافات بوساطة سرعة المتخيّل .

ما يلبث الحال ((نائماً)) أن يحدث مفارقة

سياقية بين فكرة السفر التي تنهض على الاستعداد الكبير للحركة والفعل، وحال النوم وهي تناقض تماماً إمكانية القيام بفعل من هذا النوع لأنها تنطوي على علامة الانقطاع عن الخارج الحركي، إلا أن المكان الورقي الذي تحوّل إلى سرير للنوم ((خرائط أوربا))، سرعان ما يحيل المفارقة السابقة إلى مفارقة أخرى ذات علامة سيميائية أكثر أسى ورعباً، يتكرّس أنموذجها من خلال تأويل النوم بدلالة ((خرائط أوربا)) تأويلاً رمزياً، يقوم على فكرة أن إقفال الخارج اليتيم بوساطة النوم يعني بالمقابل انفتاحاً لا نهائياً على الداخل بوساطة الحلم .

على الرغم من أن السياق التشبيهي ((نوم اليتيم على الرصيف)) يمثل استحضاراً إجبارياً للتذكير بأنموذج الواقع المأساوي الجالب لوضعية اليتم، حيث تتحجر فكرة السفر الداخلي التخييلي الحالم أمام قسوة التشبيه الحاصل بين ((خرائط أوربا)) و ((الرصيف))، ويقصى بسبب ذلك الحلم من إمكانية تحقيق بديل موضوعي لليتم والفقدان، على النحو الذي يتحوّل فيه الراوي إلى جسد حيّ يعتصر فكرة التخييل والحلم ويختزلها إلى ((فمي يلامس أكثر من نهر))، من أجل أن يتحرّر الحلم على الورق إلى وهم، ويتمخّض الجسد عن ((ودموعي تسيل من قارة إلى قارة)) .

كل ذلك يشتغل علامياً نحو الوصول إلى حالة العجز التام عن إنجاز الفعل حتى على مستوى التخييل، لأن حالة اليتم أكبر من أن تعالج بالوهم، والجسد اليتيم يعيش في واقع أقوى من إمكانية قهره بالحلم .

إن دموع اليتم الساخنة التي تسيل حرماناً ويأساً وأحلاماً مقتولة على فضاء ورقي ((علامي/ الخارطة)) من قارة إلى قارة، إنما تعود قسراً على عتبة العنوان في حركة دائرية لولبية لا مناص منها، مزوّدة بقيمة أعلى وأشدّ وأكثف على تكريس صورة العنونة المعرّفة ((اليتيم))، وهي تنفتح انفتاحاً مطلقاً على فضاء الحكاية التي تتكرّر في شعر الماغوط كثيراً وعميقاً وأصيلاً، وكأنه ينوّع عليها من أجل مزيد من تصوير الحال الشعرية وتوسيعها وتمثيلها ودفعها إلى حقل الكلام .

إن الحال الشعرية الموصوفة بـ ((اليتم)) في سياق شعرية المتن الماغوطي ممثلة هنا بقصيدة ((اليتيم))، تتمظهر علامياً بوصفها أنموذجاً سيميائياً يحقق ستراتيجية تشكيلية لنص الماغوط، وهو يسعى إلى التعبير عن التجربة من دون الانشغال بالمهارات التي تنهض في جزء كبير منها على فكرة اللعب .

وقد يستثنى الماغوط استثناء خاصاً من معظم فرسان قصيدة النثر العربية الذين ينهمكون في اللعب المهاري على حساب الإخلاص للتجربة أحياناً، وعلى حساب التوغل العميق في خصب دوالها وثراء علاماتها، أو أن تجربتهم تنهض أساساً على فكرة اللعب التي تمثل جوهر المتن الشعري وفلسفته لديهم .

الماغوط شاعر التجربة الحرّ والمخلص الذي لا يضع حدوداً فاصلة بين الكلمات بوصفها دوالاً، والإحساس بوصفه ممولاً لكيان هذه الدوال ومغذياً لأنساغها ونسيجها وشعيراتها الدقيقة وقلبها النابض في جوهر النص .

وهو في هذه الناحية يشبه فضاء المتن السيابي الذي يشتغل على قصيدة التجربة بأجلى صورها وأعمق معانيها، فإذا كان السياب ـ سيرةً وحياةً ـ هو شعره بالتمام والكمال، فإن الماغوط ـ سيرةً وحياةً ـ هو شعره بالتمام والكمال أيضاً .

القصيدة السيرغيرية:

تشكيل الصورة : تشكيل الرؤية

تدخل القصيدة السيرذاتية في فضاء اصطلاحي مهجّن يزاوج بين جنس الشعر

وجنس السيرة الذاتية السردي، على النحو الذي يتيح للشاعر المتمرّس أن يكتب سيرة غيرية كتابة شعرية، تحفظ للشعر كينونته الشعرية المعروفة ويستلهم في الوقت ذاته كل ما يتاح من إمكانات السرد، للوصول بأنموذج القصيدة السير غيرية إلى مبتغاها . وغالباً ما تفرض طبيعة الشخصية المُراد تسجيل سيرتها الغيرية شعراً الموجهات الإجرائية المركزية التي تتبنى عليها القصيدة السيرذاتية، فضلاً على حساسية الرؤية التي يحملها الشاعر عن الشخصية وبلاغة التفاصيل التي يزمع تسجيلها لتكوّن العمود الفقري للأنموذج السيرذاتي .

توصف القصيدة السير غيرية بأنها ((قول شعري ذو نزعة سرد ـ درامية يسجّل فيها الشاعر سيرة غيرية لشخصية منتخبة ذات حضور استثنائي في الذاكرة الوطنية، أو القومية، أو الإنسانية، في مجال إنساني ومعرفي وإبداعي معيّن، ويروي الشاعر بوصفه سارداً موضوعياً سيرة الحياة مركزاً على الجانب الاستثنائي فيها، باعتماد الوقائع والوثائق والحكايات المدوّنة والشفاهية، ولاسيما تلك التي لها تأثير بارز في الوجدان الجمعي، ويتخذ منها أنموذجاً يسعى إلى تكريسه ونمذجته بدوافع فنية أو فكرة أو غيرها . وللشاعر الحرية في اعتماد الصياغة التي يجدها أمثل للشخصية، على النحو الذي يناسب طبيعة الشخصية، ووجهة نظر الشاعر، وطبيعة الأسلوبية الشعرية بآلياتها اللغوية والفضائية))(٢) .

لاشك في أن تداخل الفنون ـ ولاسيما القولية ـ قاد إلى نشوء الكثير من الأنواع الأدبية المهجنة، وكان هذا عامل تخصيب للبنية الأجناسية لكلّ جنس أدبي يتغذّى على إمكانات جنس أدبي آخر، ويضاعف من طاقته التشكيلية وخصائصه الفنية والتعبيرية، وعلى هذا الأساس ((لم يعد الشعر ـ مثلاً ـ جنساً نقياً خالصاً، يمتنع على الأجناس الأخرى اختراقه أو التغلغل ضمن حدوده الخاصة به))(٣)، غير أن هذا الاختراق والتغلغل يجب أن يجري على وفق شروط فنية يفرضها الجنس الأدبي المتلقي، ويفيد من طاقات الجنس الأدبي الوافد بالقدر الذي يثري تماماً تجربة النص المستفيد، فحين يستدعي الشعر طاقات أي نوع سردي فيجب أن تعمل هذه الطاقات في المجال النصي الشعري بحيث ((تتسامى وتعلو به لغاية شعرية خالصة))(٤) حسب أدونيس، على النحو الذي يرى فيه ياكوبسن أن استقرار الأجناس الأدبية وصفاءها النوعي اليوم ((أقل استقراراً من الحدود الإدارية للصين))(٥)، لفرط التداخل والامتزاج والتهجين الذي حصل بينها، ولكن دائماً ليس على حساب إهدار الشخصية التقانية والبنائية والأجناسية لهذه الأجناس .

قصيدة ((تنهض بين الحقائق))(٦) للشاعر عبد الرزاق عبد الواحد تنتمي في هذا السياق إلى أنموذج القصيدة السيرغيرية، ولعلّ عتبة العنوان تشير علامياً إلى وجود آخر (مُحاوَر) بدلالة الفعل المضارع ((تنهض)) الموجّه ـ بحسب القاعدة النحوية المعروفة ـ إلى فاعل مستتر تقديره ((أنتَ))، وتفسّر الفضلة الجملية ((بين الحقائق)) طبيعة التوجّه القادم من أنا الشاعر إلى الأنا المستترة في الفاعل ((أنتَ))، ويشير دال ((الحقائق)) أيضاً إلى سرّ المقولة التي ستشتغل عليها القصيدة السيرغيرية في قابل النص .

جملة العتبة العنوانية ((تنهض بين الحقائق)) تومىء إيماءه خفية إلى وجود الفاعل السيرغيري ((أنتَ)) بين ركام من الحقائق، تسعى أنا الشاعر الراوية إلى استنهاضها بمعية هذه الحقائق، بعد أن غمرته بلا وضوح، إذ إن الفضاء الذي يرسمه السارد الشعري السيرغيري يحيل هنا على مرجعية أسطورية في كل أسطورة اشتغلت على النهوض من بين الركام، سواءٌ أكان هذا الركام حقائق أم أوهاماً .

وبما أن الأنموذج المشتغل هنا هو أنموذج سيرغيري فإن ارتباط الحال الشعرية بـ ((الحقائق)) أكثر صحة من ارتباطها

بـ ((الأوهام))، على النحو الذي يستعمل الراوي الشعري السيرغيري الحقائق التي يمتلكها بوصفها وثائق ميثاقية، يتمكن من خلالها رسم صورة الـ ((أنت)) المرادة في فضاء القصيدة .

ينفتح الاستهلال الشعري على التعريف الواضح والصريح بأنموذج السيرة الغيرية، بحيث يظهر المستتر صريحاً باسمه وحاله :

متعباتٌ خطاك إلى الموتِ

مهمومة

يا حسين بن مردان

لكن تكابر

إن المنادى ((حسين بن مردان)) هو الـ ((أنت)) المضمر في عتبة العنوان، وهو شاعر عراقي معروف نسيج وحده(٧)، وهو أبرز نماذج الشاعر الصعلوك في الشعر العراقي الحديث، ولعلّ ثقل الدال الاستهلالي في تركيب صورة مأساوية له تتضح من شبكة الدوال السالبة الكثيفة والضاغطة ((متعبات/الموت/مهمومة/ تكابر))، ترسم منذ البداية ملامح الفضاء الشخصاني للشخصية .

يبدأ الراوي السيرغيري الشعري برواية سيرة حسين مردان من الخاتمة التي أشارت إليها عتبة العنوان إشارة أسطورية ((تنهض من بين الحقائق))، فالنهوض هنا هو نهوض ما بعد الموت، حيث تُستكمل صورة الشخصية وحالها، على النحو الذي يتهيأ للراوي استنطاق المشاهد كلها ورواية السيرة على النحو الذي يراه مناسباً، فهو يصوّر لحظة النهوض الأسطوري المتخيّل :

أيقظت كلّ الملاجئ

فانهزمتَ

من يشارك ميّتاً منيّته يا بن مردان ؟

منجرداً وحدك الآن

يُحشرُ هيكلكَ الضخم في ضنكة الموتِ
حشراً

وأنت تكابرُ

تعكس هذه الصورة قوّة اليقظة المردانية وهي تلاحظ صفة مركزية من صفاته، فضلاً عن حساسية الاختزال الجسدي والروحي ((منجرداً وحدك))، وما يترتب عليه من خصوصية في فكّ لغز المكان ((يحشر/هيكلك الضخم/ في ضنكة الموت/ حشراً))، الذي يشكل معاناة كبيرة في حياته في اضطهاد المكان له حيث لا يستوعب جسده الضخم، في الوقت الذي يستهين جسده بالمكان وهو يحرّر ما تيسّر من ضيقه ليستوعبه . وربما جاء تكرار الفعل ((تكابر)) بوصفه ينطوي على صفة مركزية أخرى من صفاته إيذاناً بانطواء شخصيته على فروسية صعلوكية لا تعترف بالحقائق، بل تنكرها وتعمل بمعزل عنها ومن فوقها .

يتنكب الخطاب الشعري السيرغيري ـ عبر محاورة دامية مع الشخصية ـ رؤية سوداوية نابعة من حقيقة المشهد (المرداني) الذي عاشته، على الرغم من شحنها بطاقة أسطرة متأتية من بنية التشكيل الشعري الصوري الذي ترسمه القصيدة :

كلّ المياه تعثّرت فيها لتطفئ خوفكَ

فاشتعلتَ موحَشاً كنتَ

مستوحداً

تتنازلُ عن كلّ أرقامك المستباحة

تُسقطها

واحداً

واحداً

إن حساسية الصورة الشعرية ذات الأداء العالي المجازية والمشبع بحسّ أسطوري كثيف ((كل المياه/ تعثّرت فيها/ لتطفئ خوفك))، ترسم فضاء العناء الدامي الذي عاشته الشخصية في ظلّ المعجم اللساني السلبي الضاغط ((تعثرت/خوفك/ اشتعلت/موحشاً/مستوحداً/المستباحة/تسقطها)) ، وهي تؤسس لأنموذج غارق في التراجع

والفقدان والخسران، من خلال فاعلية الدراما الفعلية التي تشكلها الأفعال المسندة إلى الشخصية ((تعثرت/تطفى/اشتعلت/ تتنازل))، وهي تقود الشخصية نحو التخلي حسابياً عن الأحلام والرؤى ((واحداً ... واحداً)) في السبيل إلى مزيد من الوحدة والوحشة .

يلتقي المكان بالزمن في السيرة الغيرية التي يرسمها الراوي الشعري السيرغيري للشاعر حسين مردان، إذ تتحول المسيرة الشخصانية إلى مسيرة غامضة يلتقي فيها طريق البداية بطريق النهاية :

الطريق إلى الصفر معجزةٌ يا بن مردان
أن تملك الدرب وحدك
تمتلك الندم المتفرّد وحدك
أن تلتقي والذي خفته العمر
تدخلُ دهليزه

إن بلاغة المحتوى الزمكاني لـ ((الطريق إلى الصفر)) تتمثل في كونه نقطة الانطلاق ونقطة العودة في الآن ذاته، لذا فإن وصفها بـ ((معجزة)) يأتي استناداً إلى هذا المعطى الدائري لنقطة الصفر بوصفها نقطة مركزية تودّع وتستقبل في درجة واحدة، وهو ما ينعكس على معنى التفرّد والوحدة بكل ما ينطوي عليه من دلالات تعكس أنموذج الشخصية وزهوها بالتفرد حتى ولو كان من صنف ((الندم المتفرد))، ذلك أن الإيغال في رسم صورة الشخصية على هذا النحو يكشف عن قوّة تأثيرها في المشهد، وقابليتها على صنع الأنموذج بقياسات ذاتية تحكي التجربة وتعبّر عن فلسفة الحياة .

من هنا ترتفع أدوات الراوي ـ وهي ترسم حياة الشخصية ـ إلى مستوى جديد من التعبير والتشكيل والتصوير، لتصنع طبقة مضافة من طبقات التشكل الشخصاني للشخصية السيرغيرية، وهي تتمرأى في مرآة الراوي :

إنها لحظة الكشف
وحدك تملك أن تسمع الآن
وحدك تملك أن تتقرّى
ووحدك تبصر

لعلّ ((لحظة الكشف)) المؤكدة هذه ترفع مقام الشخصية المصوّرة إلى مستوى آخر يتمثّل المعاني والدلالات والرؤى، إذ إن تكرار الوصف الزمكاني للشخصية ((وحدك/ وحدك/ووحدك)) تموضعها في سياق تكويني اعتقالي، لكنه يفتح لها سبلاً ثرية وخصبة بدلالة الأفعال المسندة إليها ((تملك/ تملك/تبصر))، التي تحرّك الفضاءات السمعية والذهنية والبصرية نحو قدرات إجرائية متكاملة ترتبط بالزمان والمكان معاً ((أن تسمع الآن/أن تتقرّى/تبصر))، على النحو الذي يخلق معرفة مضافة للشخصية تجعلها قادرة على هزيمة وحدتها والعمل على خلق فلسفة ما لها.

يمضي الراوي الشعري السير غيري قُدُماً في تشييده للسيرة الغيرية لشخصية حسين مردان الشعرية، ليضفي عليها مسحة أسطورية وملحمية ترتفع في سلّم المعرفة إلى درجة التملّك الأحادي :

تعلم وحدك إن كان للخطو مرتكزٌ
حين يفتقد المرءُ أقدامه
حين يفتقد الأرض
تلك خصوصية الموت
تملكها الآن وحدك

إن إضفاء هذه الخصوصية على شخصية مردان تتأتى من طبيعة التشكل الشخصاني لهذه الشخصية في المجال الثقافي الذي كان يشترك فيه الراوي والشخصية، إذ إن عبارة ((تعلم وحدك)) ذات قيمة اعتبارية عالية في حصر المعرفة لديه، ومن ثم يأتي الراوي إلى تحديد هذه المعرفة المميزة والاستثنائية ((إن كان للخطو مرتكز))، في

سبيل البحث عن ((نقطة الصفر)) التي هي مثابة الانطلاق ومآل العودة، لكنه يشفعها بالحال الزمنية الإقصائية ((حين/حين))، التي تقصي الحركة وتجمّد الفعل حين يتجرّد الفاعل من الأدوات الممكنة لتسيير الفعل وإنجازه ((يفتقد المرء أقدامه/يفتقد الأرض))، على النحو الذي ينتج هذا الجدل الشعري بين اقتراح الفعل وقمعه معنى تلك الخصوصية الجبارة التي توافرت عليها الشخصية السيرغيرية ((تلك خصوصية الموت)) . وهنا يصبح التملك الأوحد قاسياً وعميقاً وأسطورياً ومشبعاً بالدلالة الشخصية الضارية على صورة حسين مردان ((تملكها الآن وحدك))، وكأن هذه المملكة التي يتسيّدها هي من صنع يده وهو الباحث عنها والساعي إليها .

تحصل المفارقة هنا بين ولوج عالم الحقيقة حيث مملكة الموت التي يتسيّدها، والعالم المزيّف والمزعوم الذي كان يتحرّك خارجها، ففي هذه المملكة تتحقق كلّ الأحلام التي عجز الواقع عن تحقيقها بوصفه ملكها المتوّج :

تحبو إليك المجاهيلُ

تنهضُ بين الحقائق

عريان

منخلعاً عنك كلّ ادّعائكَ

فمن أبرز أسرار هذا العالم الذي يشيع في المملكة أن ((تحبو إليك المجاهيل))، عبر طاقة سحرية سريّة تتجسّم فيها كلّ أحلام حسين مردان المقتولة وتتجسّد على نحو مكبّر، في الوقت الذي يتخلى فيه عن أرديته الحلمية ((عريان)) في عالم تقدّمه مملكة ساحرة لا تعرف الادّعاء والمبالغة ((بين الحقائق))، ليكون كما يشتهي مغادراً فضاءات الماضي الواقعي المهزوم ((منخلعاً/عنك كلّ ادعائكَ))، في السبيل إلى التهيؤ لدخول عالمه الجديد حيث ((نقطة الصفر)) التي تحفظ الانطلاق والعودة في بؤرة واحدة .

تمثّل ((نقطة الصفر)) ذلك اللغز الذي يحوم حوله حسين مردان أو يحوم هو حول حسين مردان، كيما يمنح أحدهما الآخر سرّ هذه السيرة العجيبة التي اختطها أو فُرضت عليه، على النحو الذي يصبح الطريق إليها أو منها معجزة حسين مردان :

إن الطريق إلى الصفر معجزةٌ

إنه الخوف

عمرك وطّنت نفسك أن تألف الخوف

لكن حجم الذي أنت فيه

يحطمُ كلّ القياسات

يُسقط كلّ المعابر حيث التفتَّ

سوى معبر تشرئبُّ إلى يوم كنت صغيراً

إلا إن هذه الطريق/المعجزة تساوي الخوف ((إنه الخوف))، لكنه الخوف الذي يتحوّل إلى جزء فاعل وحيوي من السيرة ((عمرك وطّنت نفسك أن تألف الخوف))، ذلك الخوف الكبير الذي يصبح بديلاً للسيرة الشخصية لفرط عمقه واتساعه وجبروته ((حجم الذي أنت فيه/ يحطم كلّ القياسات.....))، ويختزل أنموذج الذاكرة إلى أضيق مساحة مكانية تصل أرضاً بأخرى ((سوى معبر))، ليعيد المناخ إلى زمن الطفولة ((يوم كنت صغيراً)) حيث كانت الحياة حتماً بلا خوف ولا نقطة صفر قاسية لها اشتراطاتها وفروضها وقوانينها .

تنفتح السيرة الغيرية على يد الراوي الشعري السيرغيري على فضاء الذاكرة عبر ((ممر/تشرئب/ إلى يوم كنت صغيراً))، لتروي سيرة الطفولة والشباب في اختزال شعري كثيف وعميق ودالّ :

تلوحُ به حافي القدمين

مهدلة ياقة الثوب منك

تمرّ عليه الوجوه التي

والسنين التي

والنساء اللواتي

فالصور السيرية المنتقاة ذات الحساسية

الطفولية العالية المزدانة بمعنى الفقر ودلالاته ((حافي القدمين/مهدلة ياقة الثوب منك))، تتجسّد على ((معبر)) وحيد وغريب ينقل البشر والعواطف والأحاسيس والأحلام من أرض إلى أخرى ((الوجوه/السنين/النساء))، ليصبح هو السيرة الأنموذجية التي تحكي حياة حسين مردان وتؤسس لصورته، التي ظلّ يحملها في غزواته وحروبه التي يقتحم فيها طواحين الهواء .

ثم ما تلبث الشخصية أن تنتقل إلى مرحلة جديدة من الزهو والغزوات حين تغادر ذلك الـ ((معبر)) الوحيد، لتدخل في سياق سيري يناسب تطوّر الشخصية في مرحلة الشباب ومرحلة الشعر ومرحلة التحدّي :

وتأتي حسينَ بن مردان منسدل الشعر للكتفين

عصاك الغليظة تضرب بين ديالى وبغداد

تصعد معراج قوسكَ

كانت عمودية المرتقى كلّ أقواسنا يا بن مردان

تذكرُ كيف تقبّلنا الموت ؟

لاشك في أن سيميائية الفعل ((تأتي)) المسبوق بالواو العاطفة على زمن سيري مضي تنذر بزمن جديد للشخصية المعلنة المكرّسة ((حسين بن مردان))، تخصّبها وتضاعف من طاقتها السيميائية الصفات الغزيرة التي تترى على وصف حركة الشخصية في المجال السيري الجديد ((منسدل الشعر على الكتفين/عصاك الغليظة تضرب .../تصعد معراج قوسك))، على الرغم من أنها لا تندرج دلالياً في سياق تعبيري يعزز مكان الشخصية وقوّة حضورها وهيمنتها في المكان السيري الجديد.

إذ إن الحاشية الشعرية التي تفسّر متن الكلام الشعري في هذا المقطع ((كانت عمودية المرتقى كلّ أقواسنا يا بن مردان))، إنما تحشد الأقواس كلّها في سياق يقود المنادى ((يا بن مردان)) إلى استعادة الصورة المركزية في ظلّ السؤال المشحون بفجائعية الإجابة ((تذكرُ كيف تقبّلنا الموت؟))، في السبيل إلى تعزيز موقف الذاكرة بمشهد مؤسطر يعيد ترتيب أوراق السيرة في ظلّ حساسية جمعية حول الأنموذج الشخصاني ((حسين بن مردان)) المرشّح للاستظهار والتأرخة .

بعد هذه المرحلة في رسم شخصية حسين مردان السيرية، يتحوّل الفضاء الشخصاني الفردي إلى أنموذج جمعي تكون الشخصية جزءاً منه، مثلما يتحوّل الراوي الشعري السيرغيري إلى راو مشارك ينتمي إلى فضاء المجموع :

أسماؤنا كلّها ذات يوم عقدنا على شجر الموت أجراسها

وانتظرنا الرياح

وكانت تهبّ الرياح

تهبّ

يعتلي المرحلة الدال السيميائي الإشاري ((أسماؤنا))، وهو يمركز التجربة الجمعية في بؤرة ((نا)) عبر ((أسماؤنا/عقدنا/انتظرنا))، التي تضع الشخصية السيرغيرية التي كانت محط أنظار القصيدة وأنظار الراوي الشعري السيرغيري ضمن سياق جمعي، يسعى فيه الراوي إلى تحويل السيرة الغيرية إلى سيرة ذاتية جمعية، تكون فيها سيرة حسين مردان الشعرية الغيرية جزءاً لا يتجزأ منها، على النحو الذي يدعم صورة السيرة الغيرية من خلال دمجها بسيرة ذاتية جمعية يرويها الراوي الشعري ذاته، بحيث يتحول الراوي الشعري السيرغيري إلى راوية لذاته الجمعية من خلال فضاء السرد الشعري :

أكنّا نبالغ ؟

أم أنها سنوات البطولةِ

ينكسر المرءُ من بعدها سلّماً

ثم يزحفُ للخوف ؟

إذ تهيمن الروح الجمعية المتركزة في

ذات الراوي على حساسية المشهد وديناميكية الكلام الشعري، باستخدام محاورة ذاتية جمعية تشبه المونولوج ((أكنّا نبالغ؟/ أم أنها سنوات البطولة))، وتوزّع التجربة بين احتمالين لا يرقى أحدهما على الآخر بين وهم المبالغة وحقيقة سنوات البطولة، التي تتراجع في مشهد الواقع الذي يراه الراوي ويرويه ((ينكسر المرء .... يزحف للخوف))، حيث يضيع اقتراح معنى البطولة السابق لتتصدّر العبارة الاستفهامية ((أكنّا نبالغ؟)) مشهد الاحتمال، ويعلن زحف الخوف الإشراف على مرحلة جديدة تتشابه فيها السير وتتداخل مع بعضها على النحو الذي تصبح فيه سيرة مشتركة، تخلو كثيراً من التفاصيل والخصوصيات والاستثناءات إلا ما ندر .

تظلّ الروح الجمعية السيرية طاغية على المشهد الشعري وكأن اندماجاً قوياً حصل بين السيرة الغيرية التي يرويها الراوي الشعري شعرياً، والسيرة الذاتية للراوي في أنموذجها الجمعي الجيلي، ومن خلال محاورة مع الشخصية التي تجلّت وكأنها محاورة استبطانية عميقة مع الذات :

تذكّر كيف تقبّلنا الموت ؟

ما تصفرُ الريحُ

إلا ويسمعُ واحدنا رنّة باسمه

ثم يمضي

ولكنها سنوات الرضا يا بن مردان

البشر الماء يعقد أجراسه في مهبّات كلّ الرياح

ويختبئُ الجرس الموت

وعلى الرغم من مأساوية رواية سيرة غيرية مندمجة بسيرة جمعية ذاتية يتنكبها الراوي الشعري، وتتجلى في كلّ سياق ومعنى ودلالة وقيمة ترشح من باطنية وحساسية المقطع الشعري، إلاّ أن اعترافاً عميقاً يندفع إلى حضن الصورة ليحكي عن زمن جميل مضى لا يقاس بمتاعبه بل بحضوره وقيمته الإنسانية ((ولكنها سنوات الرضا يا بن مردان))، إذ تتحول رواية السيرة هنا إلى الانفتاح على سيرة الزمن والمكان، حيث ((البشر الماء)) الذي يتنفّس الحب والأخوة والعطاء والتضحية والتسامح وتقبّل الآخر ((يعقد أجراسه في مهبّات كلّ الرياح))، بما يقلّل كثيراً من فرص زيارة الموت ((يختبئ الجرس الموت)) لصالح الحياة الحرّة الكريمة المتآلفة والمتصالحة .

وهنا تتمّ العودة مرّة أخرى إلى فضاء السيرة الغيرية إذ يعيد الراوي السيرغيري الشعري عدسة كاميرته باتجاه الشخصية، ليسجّل علاقتها بالموت وهو الملتصق به الضارب أوتاده في أرضه، عبر علاقة جدّ متينة وجدّ جدلية :

أفنيت عمرك تُحكِم تعليقه

وتوسّعه

ثم توسّع جملاق عينيك فيه

فتفزع

إن هذا المقطع يخضع لثقل فعلي كبير في رسم صورة الشخصية (حسين مردان) وهي تتعامل مع الموت وتتفاعل معه وتصارعه، ويمكن رسم حركة الأفعال ذات النفس الدرامي السردي على هذه الصورة :

ـــــ أفنيت ـــــ عمرك

ـــــ تُحكِم ـــــ تعليقه

ـــــ توسّعه ـــــ

ـــــ توسّع ـــــ جملاق عينيك فيه

فـــ تفزع

التي توضّح السبيل الذي سعت فيه الشخصية إلى تدبّر أمر ((الجرس/ الموت)) تعليقاً وتوسّعاً وفزعاً، في تواز رهيب يختصر العمر ((أفنيت عمرك))، يمتدّ من وهم التحكم بالتعليق إلى فظاعة الفزع، حيث لامناص من

تقبّله والاستسلام له .

على النحو الذي يجعل الراوي يتوجه إلى الشخصية توجّهاً استفهامياً ضارياً، يسأل عن الجدوى وعن المصير بلغة قاسية وشائكة :

ماذا جنيتَ ابن مردان ؟

تذهب فيما بعد إلى استعادة السيرة استعادة مكثّفة غاية في التلخيص والاختزال، عبر محاورة كأنها محاورة لذات الراوي مرّة أخرى تضرب على وتر التجربة المرّة التي اكتنفت حياة الشخصية ومسيرتها :

طفلاً لهوتَ بدمية عمركَ
طفلاً سئمتَ فحطّمتها
حلماً عشتَ أن صرت مستوظفاً
حلماً كان أن تشتري بدلة
حلماً أن غدوتَ
ولو مرّة
دائناً لا مديناً
ولكنه يا بن مردان دقَّ
ولم تتسخ بعْد أكمام بدلتك الحلم
دقَّ ،
وما زال دينكَ ما حان موعدُ إيفائهِ

فالأنموذج السيرغيري الأول يتعلق بالسطرين الشعريين الأولين من المقطع المرتبطين بمرحلة الطفولة ((طفلاً/ طفلاً ... لهوت/ سئمت ... دمية عمرك/ فحطمتها))، أما الأنموذج الثاني فهو الأنموذج الذي يتعلق بمرحلة الحلم/ الشباب في الأسطر الشعرية الثلاثة اللاحقة ((حلماً/حلماً/حلماً ... صرت/تشتري/غدوت ... مستوظفاً/ بدلة/دائناً لا مديناً))، فإنه يقفل السيرة على فضاء مفعم بالأسى والفقدان والفقر .

مما يجعل الراوي يستدرك على السيرة في هذه المرحلة ليتوجّه إلى الشخصية مباشرة ليعلمه أن الحياة مازالت مستمرّة، وأن بوسعه أن يمضي فيها لاستكمال مشروعه الطوباوي في الحياة وهو يصارع طواحين الهواء بلا طائل ((دقّ/دقّ .... مازال دينك ما حان موعده))، انطلاقاً من حسّ الحياة الرافض في قلب الشخصية كما يتراءى للراوي وهو يقلّب أوراق السيرة بطمأنينة فجائعية . لتأتي لحظة الإقفال الشعرية على السيرة وقد غادرت مضمونها وخضرتها وكثافة حضورها وأصبحت خواءً مضنياً :

دقَّ ناقوسُ موتكَ
يا أيها الإمبراطور (*)
يا أيهذا الموظفُ من قبل شهرين

إذ يتردّد الفعل الأمري ((دقّ)) موجّهاً نحو ((ناقوس موتك)) المنتظر حتماً، وهو آخر مسافة يمكن للشخصية أن تتحرّك فيها، وآخر فعل بوسعه القيام به، ليلتفت الراوي إلى الوراء الخالي إلا من لفظة الإمبراطور المجرّدة من كلّ شيء ((يا أيها الإمبراطور))، تلك التي لا تصمد طويلاً على لسان الراوي إذ سرعان ما تتقدّم الهيئة الحقيقة اللاذعة التي تجبّ ما قبلها ((يا أيهذا الموظف قبل شهرين))، لتضع آخر لقطة أمام بصر متلقي السيرة تشير إلى المتبقي الحقيقي من لحظة غياب الشخصية وإسدال الستار على حياتها وسيرتها .

القصيدة التشكيلية:

ـ الديكورية وجدل الرؤيا ـ

هل يمكننا الحديث حقاً عن ((القصيدة التشكيلية))(٨) بوصفها مصطلحاً جمالياً بوسعه معاينة تجربة القصيدة الحديثة في تقاناتها الجديدة؟ ولاسيما أن هذه القصيدة اجتهدت عبر العقود الأخيرة من الزمن في إثبات حداثتها بوسائل وطرائق وسبل لا حصر لها، وعملت على الإفادة من كل ما هو متاح وممكن أمامها للاتجاه نحو آفاق جديدة لإثراء وتعميق وتخصيب تجربتها، عبر التداخل والأخذ من الفنون المجاورة وتطوير إمكاناتها الإبداعية والتعبيرية باستثمار هذه التقانات

الوافدة، وقد تدخّلت في جوهر الحساسية الشعرية وأسهمت في إنتاج جمالياتها وتشكيل رؤاها، ورفد أنموذجها بكل ما هو ممكن لبلوغ أعلى قدر ممكن من قوتها الشعرية على صعيد الصياغة البنائية والتواصل في التلقي .

قصيدة ((الموت))(٩) للشاعر شكري شهباز تشتغل على حساسية الفضاء التشكيلي لهذا الأنموذج الشعري، على الرغم من أن عتبة العنوان ((الموت)) بهذا التعريف الإفرادي التقليدي لا يوحي أبداً بإمكانية اتجاه القصيدة نحو هذا الفضاء الذي تقترحه القراءة، إذ إن فكرة ((الموت)) تكاد تكون مستهلكة على صعيد تناولها الشعري، وتتجه إلى الموضوع عادةً أكثر من الاتجاه إلى الاشتغال على الحساسية التشكيلية برؤيتها التقانية الصرف .

إلا أن عتبة العنوان ما تلبث أن تلتحم بعتبة لاحقة لها هي عتبة الإهداء، وهي تجمع بين التشكيل والموت بهذه الصورة :

(مهداة إلى الفنان التشكيلي الراحل سعد الدين باته بي)

فعبارة ((الفنان/التشكيلي/الراحل)) تصعد إلى عتبة العنوان التقليدية لتمنحها بعداً مضافاً قادماً من ((الفنان/التشكيلي))، على النحو الذي يخلخل استهلاكية الطبيعة الموضوعية لفكرة الموت المعلّقة في ذاكرة العنونة .

البنية الاستهلالية التي تمثّل عتبة أصيلة من عتبات القصيدة تشتغل اشتغالاً ديكورياً يصوّر/يرسم فيه الراوي الشعري المناخ التشكيلي للحدث الشعري، بلغة تصويرية تعريفية واستدلالية تشير وتوضح وتوجّه الانتباه نحو المفردات الديكورية المؤلّفة لسطح اللوحة :

في هذه الغرفة لا تتضّح الظلال على الجدران

العناكب قد أعدمَت في سقفها من دخان السكائر

ستائر الشبابيك والجدران العارية

تلتفّ حول بعض من البرد

يتشكل المنظر الصوري الديكوري من الوحدة المكانية المركزية المشار إليها صراحة منذ بداية التشكيل الاستهلالي للقصيدة ((في هذه ــ الغرفة))، وتتأثث تأثيثاً فقيراً ((لا تتضّح الظلال على الجدران)) يعكس ضآلة القيمة الجمالية للمكان ((الغرفة))، ويثير شهوة التأويل لاستكناه طبيعة الحدث الشعري الذي يمكن أن يكون مثل هذا المكان مسرحاً له .

تتقدّم رؤية بصرية ديكورية أخرى لتضاعف الإحساس بفقر المكان وزهده وإهماله وبدائيته ((العناكب/قد أعدمتْ في سقفها/من دخان السكائر))، على النحو الذي يدمغ المكان بالقِدَم والزهد الجمالي المتلاشي إلى حدّ الانعدام والمحو، ويوحي ضمن فضائه التشكيلي بأنه مهجور منذ زمن بعيد ولا يؤوي إلا المشرّدين والصعاليك والمطاردين .

وتؤدي الصورة الاستعارية التشخيصية اللاحقة الدور ذاته في تبنّي صورة الافتقار إلى الحياة المتحركة في المكان ((ستائر الشبابيك والجدران العارية/تلتفّ حول بعض من البرد))، فالدوال المتجانسة في عملياتها الشعرية ((العارية/تلتفّ حول بعض/البرد)) تعمل على تشغيل حسّ التدليل نحو مضاعفة أنموذج الفقر بمستوياته كلّها .

تنتقل القصيدة في إطار رسم الصورة الزمكانية العامة التي تجري داخل مساحتها الأحداث الشعرية، إلى رسم لوحة رمزية ذات منحى سيميائي في مستوى تعبيرها، تفاعل بين المشهد المرئي في أنموذجه التشبيهي، وآلة البصر وهي تتلقّاه تلقّياً استعارياً :

الليل جسد ميّت في عينيّ

إن تشبيه ((الليل)) بـ ((جسد ميّت)) يقفل مسافة الرؤية بين الموضوع والفاعل البصري، ويحجب مضمون الليل عن الرائي ((في عيني))، على النحو الذي يلحق هذه الصورة بالمشهد السابق، ويؤكد انسحاب المحتوى التشكيلي واختزاله وتصغير عطائه ــ

صورياً ودلالياً ـ إلى أقصى حدّ ممكن .

تنفتح القصيدة بعد ذلك بآلة الراوي/الرسام/المصوّر على الفضاء الداخلي للمكان من أجل تأثيثه بالمفردات الديكورية المؤلفة لمعنى المكان وقيمته البصرية، ونسج الرؤية التشكيلية التي تفرش المكان بالعناصر وهي تملأ واقعيته ومساحته المقفلة ذات الجدران الكالحة، بالمشاهد الجامدة في سكونيتها وإهمالها :

في تلك الزاوية
تلفزيون محروق ترانسستره
معطف بائس معلّق في الجدار
زجاجة ويسكي فارغة
ومنفضة مترفة بأعقاب السكائر
وبعض صفحات جرائد
يداعبها الهواء
في الزاوية الأخرى
ستائد
وفرش
وبعض الألوان الباهتة
يدان وملامح وجهٍ متعب

إن المعجم الديكوري للمفردات المشكلة لمحتوى المكان يتنوّع في شكله ونوعه ومرجعيته ودلالته، وتتمركز المفردات ((في تلك الزاوية)) لفرط وسمها بالإهمال وعدم الاكتراث بها من طرف الآخر، وهي تتمظهر تمظهراً مباشراً وتقريرياً وكأن المسألة تتعلق فعلاً بحالة رسم وتصوير مقصودة، ويمكن حشدها رقمياً على النحو الآتي :

١ ـ تلفزيون /محروق ترانسستره .
٢ ـ معطف /بائس معلّق في الجدار .
٣ ـ زجاجة ويسكي /فارغة .
٤ ـ منفضة /مترفة بأعقاب السكائر
٥ ـ بعض صفحات جرائد /يداعبها الهواء .

المواد الديكورية ((تلفزيون/ معطف/ زجاجة ويسكي/منفضة/ صفحات جرائد))، تأخذ معانيها ودلالاتها ووجودها من صفاتها وأوضاعها وخلفياتها ومكملاتها وعلاقاتها المشحونة بالسلب ((محروق/بائس/فارغة/مترفة بأعقاب السكائر/يداعبها الهواء))، لتضع المكان في حال مشهدية غاية في البؤس والتردي يحيله على ما يشبه سلّة مهملات .

لكن الزاوية الأخرى المقابلة لهذه الزاوية تأخذ وضعاً ديكورياً مناقضاً لهذه الزاوية، سواءٌ على صعيد المفردات التي تفرش المكان بأدواتها ورموزها ومعانيها، أم على صعيد الشكل الميداني لها وهي تشغل حيزاً معيناً في مساحة المكان :

في الزاوية الأخرى
ستائد
وفرش
وبعض الألوان الباهتة
يدان وملامح وجهٍ متعب

فأدوات الرسم التي ألفت مكان ((الزاوية الأخرى)) وأثثته بمفرداتها ((ستائد/فرش/الألوان الباهتة)) على نحو خاص، زاوجت حضورها المكاني والفعلي بـ ((يدان/ملامح وجه متعب)) كناية عن الرسام الذي لا يمكنه في ظلّ هذا الوضع من استخدام أدواته، على النحو الذي يجعلها أيضاً مهملة وعاجزة وغير فاعلة .

بعد استقرار المشهد التصويري الاستهلالي على نمط ديكوري معين، حقق أنموذجه عبر أكثر من مستوى وعلى أكثر من صعيد، تدلف الأنا الشاعرة إلى ساحة الفعل الشعري من خلال الاعتراف الأنوي بالانتماء إلى المشهد المكاني، على النحو الذي يمنح المكان بعداً جديداً يعيد فيه إنتاج نظامه الديكوري برؤية أخرى، ترتفع درجة أعلى في طبقتها الرمزية :

هذه الغرفة تابوت أفكاري

ينتقل المكان ((الغرفة)) التي أثثها الاستهلال تأثيثاً واقعياً بمفردات ومواد

وأدوات ماثلة ومستقرّة، إلى فضاء آخر من التأثيث لا يقوم على وضع المفردات الواقعية في زوايا الغرفة، بل يصغّر مساحة ((الغرفة)) أولاً إلى ((تابوت))، موجّهاً دلالات المكان إلى رؤيا الموت المعلقة في ذاكرة العنوان وعتبة الإهداء، وساحباً إياه إلى الفضاء الذهني الغائر في أعماق الحجب ((أفكاري))، إذ تتحوّل ((الغرفة)) من وجودها الأرضي الواقعي إلى وجود ذهني معلّق ((تابوت أفكاري))، ينهي تماماً صلة المكان بمرجعيته الأرضية الواقعية ويحيله إلى كيان رمزي يبدأ عمله الشعري على هذا الأساس .

يشرع المكان الجديد بأداء عمله التشكيلي باستثمار هذه الرؤية التي تصبح فيه الذات الشاعرة هي بؤرة الفعل الشعري ومركز تكوينه الصوري، إذ يبدأ الراوي الشعري بسرد سيرة المكان فيه أو سرد سيرته في المكان :

أية أحلام هذه التي أراها؟
أستيقظ صباحاً
وجهي قد غدا جداراً
الباب وحشٌ جائعٌ يفترس جسدي
قضبان الشبابيك أفاع تلدغني

إن الصرخة الاستفهامية التي يطلقها الراوي الشعري ((أية أحلام هذه التي أراها))، تنطلق في اقتراح دلالاتها الغامضة من مرجعيتها المكانية ((تابوت أفكاري))، وتنفتح على الحكاية المكانية بمدخل زمني ((أستيقظ صباحاً)) يقرّر بدء حدوث السرد الشعري للأحلام المصوّرة، التي تنهض بمهمة تعبئة المكان بمفردات ديكورية ذات صيغة استعارية رمزية، تعتمد على وحدة اللقطات الصورية الديكورية المتحركة في تشكيلها، وتنحو نحواً صادماً في بنينة وحداتها التي يمكن وضعها في سياق خطي على هذا النحو :

١ ـ وجهي / قد غدا / جداراً

٢ ـ الباب ——— / وحشٌ جائعٌ ((يفترس جسدي))

٣ ـ قضبان الشبابيك / أفاع ((تلدغني))

فالمكان المعلّق ((وجهي)) وقد تحوّل ((جداراً)) في ظلّ التحويل المكاني الانحرافي العميق للغرفة إلى ((تابوت أفكاري))، يستلهم كلّ معاني الخوف والترويع القادمة من فكرة الموت الغائرة في دال ((تابوت))، ليزوّد المفردات المكانية التابعة له بما يناسبها من هذا المعجم الكارثي، وقد تبنّت صناعته الأحلام المأساوية التي لا تلد سوى الرعب .

فـ ((الباب)) يساوي ((وحش جائع)) ينتقم من المكان المؤنسن ((يفترس جسدي))، و ((قضبان الشبابيك)) تساوي ((أفاع)) تمارس الانتقام ذاته ((تلدغني))، بحيث يمتلئ المكان بديكورية تقترح الموت في كل مفردة من مفرداتها، وتلغي الخبرة الديكورية السابقة للمتلقي في مشهد الاستهلال التي كانت تقوم على السكونية والواقعية والثبات والحيادية .

لكنّ المزاوجة التأملية للراوي الشعري بين عالم الواقع وعالم الحلم تضع روايته في إشكالية يتداخل فيها العالمان، بحيث يبدو الآخر المتحرك في فضاء الصورة محكاً أساسياً وجوهرياً وتشكيلياً لرؤيا الأنا الشاعرة:

أنتِ في الخيال حقيقة
وملامحكِ السحرية أمام عينيّ
أجمل لوحة

لعلّ عبارة ((أنت/في الخيال/حقيقة)) تنمو في هذا المناخ تماماً، وتنتهي إلى تمثيل ديكوري لتشكيلية المكان المؤنسن والمشخصن ((ملامحك السحرية/ أمام عيني/ —— أجمل لوحة))، على النحو الذي تأتي فيه العبارة التشكيلية الموصوفة ((أجمل لوحة)) رداً على الغبار الكارثي المرعب الذي خلقته صور المقطع الشعري ((الحلمي)) السابق .

ثم يبدأ بتشغيل آلة الذاكرة وهي تستعيد سيرة الحبّ بكل ما تنطوي عليه من بهجة وفرح وسعادة وحرية، ليسترجع من خلالها فضاء إيروسيا مفعماً بالرومانسية والتعبير الشعري المقترن بانفتاح الطبيعة على معان

وألوان وقيم رؤيوية جديدة :

هل تتذكرين حينما علمتكِ التقبيل
وعلى ضوء القمر
كان ينبع من شفتيك مطر القبل
وكنا ننشف وجهينا تحت شمس الليل
كنا نركب بلماً
ونسبح في الغيوم الوردية

إن أفعال السرد الذاكراتي ((هل تتذكرين/كان/كنا/كنا)) تنقل عبر أمواجها الفعلية المتنوعة الأشكال والقيم ((تتذكرين/ علمتك/ ينبع/ننشف/ نركب/نسبح)) التي تستخدم الطبيعة جسراً لها، وتؤلف مفارقات تعبيرية سيميائية في تشكيلات الصور المستمدة من الطبيعة السماوية ((شمس الليل/الغيوم الوردية))، للتعبير عن قدرة المناخ الإيروسي المتشكل في طبقات هذا المعجم ((التقبيل/شفتيك/مطر القبل/ننشف وجهينا/نركب بلماً/نسبح))، وهو يخترق حجاب ((الليل)) بشمس تنتمي إليه وتشرق من باطن النور الإيروسي الذي يجعل الأشياء في المحيط دائمة الإشراق، ويلوّن ((الغيوم)) باللون الوردي الملحق أساساً بقائمة هذا الفضاء وحساسيته وفضائه الجميل والحيوي .

يتمظهر المشهد تمظهراً سردياً سينمائياً تشكيلياً في آن معاً، وتبدو حساسية النزعة الديكورية في تأليف المشهد وتصويره ووصفه متجسدة في كل مفرداته، على النحو الذي قاد الراوي الشعري إلى اختزال الحكاية/الفلم/اللوحة إلى لقطة مشهدية كثيفة ومحكمة ومتماسكة .

في لقطة أخرى ملحقة باللقطة السابقة وجد الراوي الشعري أن اللقطة السابقة بالرغم من تكثيفها وإحكامها وتماسكها، هي بحاجة إلى تفصيل مشهدي إيروسي يشبع رغبة الحكي والتصوير والوصف في تعميق إحساس المتلقي بالمشهد، ووضعه تماماً في دائرة الحدث ورفع حساسية المشهد إلى أعلى درجة سردية/سينمائية/تشكيلية ممكنة :

تلك الليلة كنا نلعب حتى الصباح
مع صنوبر زاوية
كنّا نشرب الشمبانيا
وأمواج الهواء كانت تخلع عنّا ثيابنا
أمام عيون القرويين
كنّا نحتضن بعضنا بعضاً
وننام عراةً

تنهض هذه اللقطة على فعالية إيروسية صافية ترسمها شبكة من الجمل التي تنمو نمواً ممسرحاً بهذا الاتجاه، ويمكن عرضها بصرياً أمام شاشة القراءة على هذا النحو المرئي:

١ ـ .... نلعب ــ حتى الصباح
٢ ـ .... نشرب ــ الشمبانيا
٣ ـ أمواج الهواء ... تخلع ــ عنا ثيابنا
٤ ـ .... نحتضن ــ بعضنا بعضاً
٥ ـ .... ننام ــ عراة

بحيث تتمظهر حركة الأفعال وما تنتجه من فضاءات حكائية وسينمائية وتشكيلية، تسرد وتصوّر وترسم معالم هذه التجربة التي يمكن القول إنها تسعى إلى الاقتصاص من فكرة ((الموت)) المعلقة في ذاكرة العنوان، كلما وجدت إلى ذلك منفذاً وكلما استطاعت إلى ذلك سبيلاً .

في اللقطة الاختتامية يتوجه الراوي الشعري الذاتي إلى ((اللوحة)) حيث تكمن فيها صورة التشكيلي الراحل الذي أهديت له القصيدة، ليستنطقها بما ينطوي عليه عالمها التشكيلي من حياة لا يمكن أن تخضع لآلة الموت، ويحاورها بأنسنة تشخيصية عميقة محرّضاً إياها على الانقلاب على محدوديتها المركونة على جدار واهن، والخروج الإنساني إلى الحياة لإعادة مجد الرسّام واستعادة روحه الغائبة من دائرة الموت :

حينما يشعّ وميض الضوء في عينيك
وتنبع كلّ الألوان من وجهك

اخرجي من شقوق الجدار مرة واحدة فقط
ربما يغدو جسدك غيمة مطرية
وتطفئ نار عينيّ

تتجسّد لقطة الإقفال الشعرية في خاتمة القصيدة على شكل دعوة حلمية تنهض بها اللوحة بمعناها التشكيلي العام، أو فتاة اللوحة المعبّر عنها شعرياً، عبر تحريض الذات الشاعرة الراوية لها إلى الثورة والخروج من أسر التلبّث المكاني الغائر في اللوحة، بعد أن تستشعر أن علامة الحياة قد ملأت روحها ((حينما يشعّ وميض الضوء في عينيك))، وأنها صارت مركزاً لبعث فضاء التشكيل متمثلاً بالألوان ((وتتبع كلّ الألوان من وجهك))، مع ملاحظة وتوكيد الحضور الجسدي ((عينيك/وجهك)) في هذه الآلية .

إن الرغبة في الخروج التي يسعى الراوي الشعري إلى نقلها إلى أنموذج التشكيل، تعيد إنتاج كل الخروجات التاريخية والأسطورية والميراث شعبية، تلك التي تقود دائماً إلى خلاص ما على مستوى الفكرة أو الرمز أو الحلم أو حتى الواقع، وتوظف طاقتها الكثيفة ضمن هذا المضمار في سياق التعبير الرمزي الذي تشتغل عليه اللقطة الشعرية الاختتامية هنا .

لذا فإن الدعوة تقتصر على تمني حصول فعل الخروج مرة واحدة ((اخرجي/من شقوق الجدار/ولو مرة واحدة فقط))، هي كافية بطبيعة الحال لالتقاط شفرة الحياة والخلاص من الكمون التشكيلي المستقرّ في باطن اللوحة، وكافية لاحتمال التحوّل إلى حلم مخلّص ((ربما يغدو جسدك/ غيمة مطرية)) يقصي فكرة الموت من المشهد ((وتطفئ نار عينيّ))، وينقذ العين الرائية من سطوة الوهج ((النار)) التي تحجبها عن الرؤية إلا في حدود ما توفره هي لها من حيّز ضيق لا يتجاوز حدود فكرة الموت .

تنطوي هذه الفعالية الشعرية التصويرية لمشهد الإقفال على رؤية القصيدة ومقولتها المركزية، حيث بوسع المنجز التشكيلي إذا ما كتبت لحيواته الحياة والخروج من أسر اللوحة، أن يحجب الموت ويقصيه من دائرة الإبداع، ويمنع رحيل المبدعين الذين تجرأ الموت في ممارسة قاسية من ممارساته على أخذ من أهدى له الشاعر هنا القصيدة، وعمّق جروح الحكاية حين لم يجد بدّاً من أن يعلّق دال ((الموت)) في عتبة العنوان، ويجعل دلالته وإيحاءاته ماثلة أبداً في مراحل تكوّن المتن النصي ونموّه .

ولم تسعف محاولات بناء قصيدة تشكيلية من أن تذهب إلى استحضار كل ما هو متاح من قيم التشكيل والديكور والفلمنة والسردنة، لتغييب عتبة العنوان في تمظهرات المتن الشعري وتجلياته وإشراقاته . إذ ظلّ إيقاع هاجس الموت المهيمن عالياً ومهيمناً في مسيرة القصيدة منذ لحظة الشروع، وحتى لحظة الإقفال، في تموّج دلالي سيميائي ورمزي متفجر النبرة على أصعدة الدال والصورة واللقطة والمشهد والإيحاء والإشارة، في سياق اشتباكي ملتحم يدل ويصور ويوحي ويشير ويرسم في آن معاً .

الهوامش:

(١) أعمال محمد الماغوط، دار المدى، دمشق، ١٩٩٨ :١٩٧ ـ ١٩٨

(٢) السيرة الذاتية الشعرية ـ قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ـ د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب

العالمي، عمان، ط٢، ٢٠٠٨ : ١٢٤. وقد اشتغلنا فيه على وضع ما يقرب من أربعين مصطلحاً في فن السيرة فقط .

(٣) الدلالة المرئية ـ قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ـ، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢ : ١٤٩ .

(٤) الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد، ثائر زين الدين، مجلة المعرفة، دمشق، العدد ٤٧١، ٢٠٠٢ :١٧٣.

(٥) قضايا الشعرية، ياكوبسن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨ : ١٠ .

(٦) عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤ :٤٦٨ ـ ٤٧٤ .

(٧) شاعر عراقي ولد عام ١٩٣٠ في بغداد وتوفي عام ١٩٧٢، ترك دواوين شعرية هي ((قصائد عارية)) و ((صور مرعبة)) و ((عزيزتي فلانة)) و ((الربيع والجوع))، وله أيضاً في النقد الأدبي والمقالة الأدبية ((رسالة من شاعر إلى رسام العالم)) و ((رجل الضباب)) ، ((الأرجوحة هادئة الحبال)) ، ((أغصان الحديد)) ، ((هلاهل نحو الشمس))، و ((نشيد الإنشاد)) و ((الأشجار تورق داخل الصاعقة))، وقد تناولت شعره دراسات ورسائل جامعية كثيرة، وترجمت بعض قصائده إلى لغات أجنبية .

(٨) ـ ينظر الشعر العراقي الحديث ـ قراءة ومختارات ـ، د. محمد صابر عبيد، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢ : ٩٣ .

(*) كان يحلو لحسين مردان أن يسمّي نفسه دائما " إمبراطور الأدب "

(٩) خصص الباحث د.محمد نجيب تلاوي كتابه الموسوم بـ ((القصيدة التشكيلية في الشعر العربي)) لمناقشة هذه الظاهرة، إذ وصف ((القصيدة التشكيلية التي بدأت في الظهور في شعرنا العربي المعاصر بأنها مظهر حضاري، وهي في الوقت نفسه ظاهرة قديمة في موروثنا الأدبي تبلورت بمقدمات مهيئة لها منذ القرن السادس والسابع الهجريين . وبقدر ما تشغلنا القصيدة التشكيلية الآن في إبداعاتنا الشعرية المعاصرة فقد حرمت هذه الظاهرة من حقها الطبيعي في البحث والتحليل قديماً وحديثاً، وهو أمر يثير العديد من التساؤلات التي تترادف في الاستفهام السببي : لماذا؟)) . ينظر القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦ :٨ .

(١٠) قصائد من بلاد النرجس، قصائد كردية مترجمة، ترجمة حسن سليفاني، ط١، دهوك، ١٩٩٩، مطبعة كلية الشريعة : ٥٣ ـ ٥٦ .

□□

دمشق باصرةُ التاريخ

عبد اللطيف محرز

حَمَلتُ بحر الهوى، ظمآنَ، مكتهلا
وجئتُ للشام، وهَاج الرُّؤى، عَجِلا
سقيتُ قلبي، مَعيناً، من ندى بردى
فصفّق الموج، في بحر الهوى، ثملا
بحرٌ، ونهرٌ، على شطَّيْهما نبتتْ
جذورُ مستقبلٍ، لا يعرف الفشلا
بحرٌ، ونهرٌ، وفي مسراهما سطعت
سريرةُ الخَلق، شمساً، تحتضن الأزلا
بحرٌ، ونهرٌ، على كفَّيْهما عبرت
كلُّ العصور، وما اهتزّا، وما انفصلا
الله قد مَرَجَ البَحْرَين، فالتقيا
ما يجمعُ الله، يبقى الدَّهرَ، متَّصلا
لا يبغيان. وفي مهدَيْهما وُلِدتْ
عدالةٌ، أصبحت بين الورى مَثَلا

* * *

دمشقُ، أنشودةٌ خضراءُ، في دمنا
تنساب، في ملتقى أرواحنا، أمَلا
تشعُّ في نبضنا، أنفاسُ داليةٍ
تخصّب، العقلُ، والإيمان، والعَملا
تشقّ جفن الدُّجى فجراً وتسكبه
رمزَ الفداءِ، على آفاقنا، شُعَلا
تُضيءُ، في خافق الأبعاد، ملحمة
تاريخنا، في حُميّاها، قد اختُزِلا
دمشقُ، باصرةُ التّاريخ، بارقُه
تنير، نحو المعالي، دائماً، سُبُلا
بشائرُ الفتح، أنفاسُ الرّبيع، وقد
تفتّح الكون، في الأنفاس، واغتسلا
وراح، يقبَس، من نُعْمى سماحتها
رؤىً، توَهّجُ، في وجدانه، مُثُلا

* * *

وغوطةُ الشام، أفياءٌ معطّرَةٌ
والعيش، يخضرُّ، فيها، ناضراً، خُضِلا
من حسنه، سرق الفردوس، بهجته
وراح يختال، تيّاهَ المنى، جَذِلا
وقد عَفونا. ولم نقطعْ يداً سرقتْ

فعاد، يمنحنا، وعداً، بما فعلا

بأنْ نكونَ، إذ آجالنا، أزفتْ

بلا حسابٍ، على جنّاته، نُزُلا

* * *

يا جنّة الله. لا كفراً، وليس غوىً

لا أبتغي، عن جمال الشام، لي بَدَلا

يوم الحساب. ولا أخشاهُ، مُرتجَعاً

فلا يخوّف عدلُ الله، من عَدَلا

أشدُّ أوتارَ قلبي، حكمةً وتُقىً

ودونما وَجَلٍ، أستقبل الأجَلا

جعلتُ من صادق الإيمان، زادَ، غدي

ومن سلوكي، وحبّ الشام مُتّكلا

ومَنْ يكن حبُّه للشام، شافعهُ

فإنه، أبداً لا يعرف الوَجَلا

* * *

أغوصُ، في، لُجّة التاريخ، أقرؤها

وأعصرُ الأحرُفَ، الألفاظ، والجُمَلا

أرى مِدادَ بلادي، وفي سُلالتها

مازال، رَغمَ رياح الدّهر، مشتعلا

حبرُ الثقافة، والحرفُ المضيءُ، بها

في أرضنا، من ندى إبداعنا جُبلا
إمّا تنكر دهرٌ، وانثنى بَطَراً
وأغمض العينَ، إغضاءً، وما خجلا
فالله يشهد، من أنفاس تربتنا
تعطّر الكون بالإلهام، واكتحلا
وفتّح الوحيُ، أبواب السماء لنا
وشعبُنا، وحدَهُ، قد أنجب الرُسُلا
وفي مدى رحم الإيمان، من دمنا
قد أشرق الدين، دين الله، واكتملا

* * *

والدينُ يا صاحبي، خيرٌ ومكرمةٌ
ونبضُ فعلٍ، سما في نهجه، وعلا
عقلٌ، تفتّح، إبداعاً، ومعرفةً
وصار، بالوحي، فعّالاً، ومنفعلا
روحٌ، تألقُ، عرفاناً، وعارفةً
يضيءُ، في القلب، والوجدان، مبتهلا
والعقلُ والروحُ، ميزان الحياة هُدىً
نرتاح ما انسجما، فينا، وما اعتدلا
وإن طغى جانحٌ، فالدربُ مضطربٌ
يقتاد أحلامنا، نحو الأسى، سُفُلا

لا خيرَ في العقل، مهما اشتدَّ ساعده

وازداد علماً. إذا ما روحُنا هَزَلا

آمنتُ بالعقل، لكنْ حين يلبَسُ من

سحابة الروح، في إسرائه، حِللا

آمنت بالعلم، لكن دون عولمةٍ

وُعودُها، زرعت، أعمارَنا، عِللا

نحو المآسي، إذا ما (بوشُها) سَعَلا

تكاد توقف، هذي الأرض دورتها

لا حولَ، يا أمّتي ـ فيما نراه ـ ولا

* * *

تاريخ شعبيَ، إشراقاً، وشمسَ ضُحىً

قد صار، في داجيات التّيه معتقلا

نجترُّه، ونغنّيه، هوىً، وغِوىً

ونرتدي، زينةً، آباءَنا، الأوّلا

لقد شبعنا، رماداً، من مواقدهم

فأين حرّاقةُ الجمر، الذي اشتعلا؟!!

وأين، أين، سيوفُ الفجر في دمهم؟!!

وأين، أين، جوادُ الفتح، إذا صَهلا؟!!

دع التساؤلَ، واحسرْ ساعدَيْك وغىً

فليس يجني، سوى الإفلاس، مَنْ سألا

كلُّ التجارب، في الدنيا تقولُ، لنا

لا يبلغ المجد، مَنْ أغضى، ومن كسلا

نعطي العدوَّ، الذي يبغيه، دون ونىً

ونُسْلِسُ القيدَ، كي يقتادنا، إبلا

ونشربُ الذلَّ، تسليماً، ومسكنةً

ويشربون، خلايا جُهْدنا، عسلا

يا خيبة الحلم، في الأجداد، لو علموا

بأنّ أحفادهم، قد أصبحوا هَمَلا!!

شمسُ العروبة، رقَّتْ عن مشارقها

وسارعتْ سَقماً، تستقبل الطَّفلا

ولن تعود، إلى آفاق، صحوتها

ما لم تجدْ، في دم الثُّوّار، مغتسلا

وكبَّر المسجدُ الأقصى، لساح دمٍ

فازّلزلتْ (خيبرٌ)، واصَّدعتْ، جبلا

واستنفرت، قوَّةُ الطغيان، صهينةً

لكنّما السّحرُ في (تلمودها) بَطلا

إذا تحرَّك شعبٌ، دون غايته

بالفجر مشتملاً، بالجمر، منتعلا

فليس للمعتدي، إلاّ الرَّحيل، ولو

تعولمتْ دُوَلُ الدّنيا، له، خَوَلا

* * *

قصيدةُ الجمر، في بغداد، لاهبةٌ

والضّادُ، في لحنها الخلاق ما ذبُلا

وللدماءِ فُراتٌ، ثُدْيُ بارقه

غيثٌ؟ لغير ثمار النصر ما هطلا

غيثٌ، دماءُ الفدائيين تشعله

قُربانَ هابيل، منذوراً، وقد قُبِلا

فقُل لسطوة أمريكا، مجاهدَةً

بأنَّ نجمَ المنى، في عزمها أفلا

مَنْ يجعل الظلمَ، درباً نحو غايته

- وإنْ تفوّق تسليحاً - فقد خُذِلا

أرى البَتولَ، تهزُّ النخلَ جامعةً

لكل طفلٍ، عراقيِّ الهوى، أكُلا

* * *

واستحمُّ بشلال الجنوب، رؤىً

تضيءُ، وجهَ السماوات العُلى قُبَلا

تألّقَ النصرُ في لبنان، منطلقاً

وكان في الغرب، خطباً، فادحاً، جَلَلا

لقد أحاطوه، تصهالاً، وأسلحة

وأحكموا حوله، الأحكامَ والحِيَلا

لكنَّهم، وسلاحُ البغي رائدَهم

سيحصدون رياحَ اليأس، والمَللا

مقاومٌ، باع للخَلاق، خافقة

ما همَّه، في الوغى، إنْ عاش أو قُتلا

سيكتب النصرَ شمساً، لا غروبَ لها

وسوف تبقى أنوفُ المعتدي ذُللا

* * *

أكبرتُ أحلامَ شعبي، أمَّةً شمختْ

إرادةً حرّةً، لا تعرف الكللا

تُجرّحُ الليلَ، إمّا طال غاسقه

وتفتحُ الفجرَ، إمّا بابهُ قُفلا

والشعبُ يأنف حكم الفرد، مرتهَناً

ولن يؤلّهَ في تاريخه، رجلا

يا وَيْحَ مَنْ ضلّ عن إيمان أمّته

وراح يعبد في وجدانه هُبَلا

وسار في مستحبّات الغِوى ترَفاً

واهتاج يرغو إلى لذّاته، جَمَلا

غداً سيُرْمى على الأقدام؛ تجعله

مزابل الدهر، في أدناسها جُعَلا

مأساتُنا: أنّنا شعبٌ طموحٌ عُلا

وبعضُ حكامنا، قد أصبحوا عُمَلا

* * *

أعودُ للشام، وهي المرتجى لغدٍ
ورايةٌ للمعالي، طاولت زُحَلا
طيبُ الثقافة، من نعمى شمائلها
ومن شذا العقل، في أنفاسها غُزِلا
والشعر لولا سهام الحبّ صائبة
من حُسْنِ ألحاظها، لم يعرف الغزلا
والسيفُ لولا، صهيل الفتح في دمها
كما انتخى أبداً للنصر، أو صُقِلا
وقاسيون، وسيف الفجر في يدهِ
من دوحها، صنع الأرماحَ والأسَلا

* * *

يا قاسيون، انتفضْ آفاقَ زلزلةٍ
تهزّ ناصية الأيام والدُّوَلا
وجادل القومَ بالحسنى علانية
فأنت يا صاحبي مَنْ يتقن الجَدَلا
وأنت من عطر الدنيا، وأيقظها
وأنت مصباح عقلٍ للذي عقلا
وأنت عنوانُ سوريّا، وحارسُها
وفيك يُقرأ مجدُ العُرْب، مختزَلا

طرطوس 2008/2/24م

يا شام

عبد المجيد التجار

يا شامُ ما غنّاكِ هاوٍ وارتوى مَهْما تفنّن في بَديع غِناء
يا شامُ أصبَيْتِ صَبّاً واحتوى ما فيكِ مِن سِحْرٍ ومن إيحاء
أغنيتِ أقلاماً وأعلاماً ومَنْ لمعوا من الكُتّابِ والأدباءِ
بمجالس العُلماء أنتِ غنيةٌ فلتسعدي بمجالس العلماءِ
أنتِ الجَمالُ وأنتِ قلبٌ نابضٌ بالحب أنت قصائد الشعراء

* * *

يا شامُ ما استعدى عليكِ ولا عدا عادٍ ونال مُراده بِعَداء
دنيا الشآم ربوعُنا وديارُنا عنها نذود بهمَّةٍ ومَضاء
و"دمشق" من دنيا العربة حِصنُها والله ناصِرُها على الأعداءِ
أجْلَت جُيوشَ الانتداب عن الحِمى بنضال شَعْبٍ ثائرٍ مِعطاءِ
واليومَ ما زالت تُقاوم غازياً هو شَرُّ إنسانٍ على الغَبْراء
في كل عَصْرٍ ظالمٌ مُتعطِّشٌ لِدَم الشُعوب يَتيه في خُيَلاء
قُلْ لي بربِّكَ أين "فرعونُ" الذي قد قالها جَهْراً بغيْرِ حَياء؟

أنا ربُّكمْ قد قالها مُستعلياً ... فمضى لأسوأ صُورةٍ شَنعاء
بل أين "هولاكو" الذي سَفَكَ الدّما ... في "الرَّافِدَيْن" وجرَّ شَرَّ بَلاء
فتخضَّبتْ تلك المياه وغيِّبَتْ ... عِلمَ العليم وحِكمة الحُكماء
"نيرونُ" أحرقهَا وعاد جَمالُها ... "روما" وعادَ تألّقُ الحسناء
وكما انتهوا فستنتهي يا "بوش" ... يا بنَ عواصِفِ الصحراء
فاحرقْ وَدَمِّرْ واحتفل بمجازرٍ ... وافرحْ بما أوْقعتَ من أرزاء
ليس الغدُ الآتي بعيداً فارتقبْ ... سوءَ المصير بصُحبة العملاء
أهَدُوكَ سيفاً يعْربياً كي تصولَ ـ ... به على الأحرار والشّرفاء
فرَشوا لك السُّجّادَ أحمرَ قانياً ... خَضَّبْتُموهُ مِنْ دَم الشّهداء
رقصوا على أشلاءِ "غزَّة" وَيْلَهُم ... مِنْ فِعْلةٍ مَجْنونةٍ رَعْناء
مَهْما يَطلْ لَيْلُ العروبَةِ مُظلِماً ... فالفجْرُ يَطْرُدُ حالِكَ الظّلْماء
والشّمسُ إنْ تُحْجَبْ بسودِ غمائمٍ ... فالغَيْثُ يَعْقُبُ غَيْمَها بسخاء

***

"أدِمشقُ" فيكِ قضيْتُ أيَّامَ الصِّبا ... مَع صَفْوَةِ الأقران والزُّمَلاء
فلكمْ نَهَلنا من معاهِدِكِ التي ... فيها تمرَّنّا على النُّحَلاء
لوْلاكِ لم نبْلُغْ ولا بَلغ الألى ... مَجداً يُطاوِلُ قِبَّة الجوْزاء
واليوْمَ ما زالَ الهُيامُ يَشُدُّني ... بكهولتي أصْغي إلى الأصداء
في "يا ظلامَ السِّجن" كنتُ متيَّما ... بجوارحي لمَّا تزَلْ ودِمائي

هذا حَديثٌ قد يَطولُ وربَّما جيلي يُحيطُ به بكل جَلاء

"ادِمَشْقُ" فيكِ عَرَفتُ نفسي مَن أنا إني أقول أنا على استِحياء

أنتِ العطاءُ وأنتِ فوْقَ مقولتي ومَقولةِ الأدباء والخطباء

* * *

"أدِمشْقُ" لم تكُن الثّقافةُ وَحْدَها سِمَةً بها ترْقيْنَ لِلعَلياء

بل أنتِ مَهْدُ رسالةٍ أوْحى بها رَبُّ الورى ذو المَنِّ والنّعماء

ماذا أعَدِّدُ مِنْهُمُ من مُرْسَلٍ أو عالِمٍ أو ثائرٍ وفِدائي

فهُمُ على التاريخ سِفرٌ خالدٌ يَروي لنا سِيَراً عن العُظماء

فالأنبياءُ جميعُهم بُعِثوا لإنقاذِ ـ الورى من حالِك الظلْماء

"عيسى بنُ مريمَ" والنبيُّ المصطفى بُعِثا رَسوليْ رَحمةٍ وإخاء

هذا ضَريحُ نبيِّنا "يَحيى" وفي رُكنٍ قريبٍ سَيِّدُ الشُّهداء

هذا "صلاحُ الدِّين" يُشْهِرُ سَيْفَهُ لِيُطَهِّرَ الأقصى من الدُّخَلاء

وهو الذي ما كان أرْحَمَهُ بِمَنْ بالأسرِ قد وَقعوا مِن الأعْداء

ويَجيءُ "غورو" بعد أعوامٍ خلَتْ بمقولةٍ مَسْمومةٍ حَمْقاء

ها نحنُ عُدْنا قالها بشَماتةٍ ونذالةٍ وبلهْجَةٍ نكْراء

وَكَزَ الضَّريحَ بسَيْفِهِ وكأنّما يَدْعوهُ جُثمانًا إلى الهيْجاء

هذا لعَمْريَ مَوقِفٌ مُستهْجَنٌ إلا من الأنْذال والجُبَناء

حَرْبُ الفِرَنْجةِ بعد أن فَشِلتْ أتى "بُوشٌ" لِيُضرِمَ نارَها بغَباء

فتعالتِ الأصوات قائلة له: لا تجعل الأديانَ كبْشَ فِداء
فالمسلمونَ مع النّصارى إخوةٌ وَهُمُ بعَيْشِهِمُ من السُّعَداء

***

"أدِمَشْقُ" يا فَيْحاءُ أنتِ غنيّةٌ عن كل إطنابٍ وعن إطراء
غَنّيْتِ دَهْراً لِلعُروبَةِ مَجْدَها وَرَفَعْتِ رايتها عن الجوْزاء
وبفضل شَعْبٍ ثائر متمرّدٍ كان الجلاءُ وبالطيبِ جَلاء
فلكِ التّحيةُ كلّما هَبَّ الصَّبا من "ميسلون" على الرُّبا الغنّاء
ومنَ الشآم تحيةٌ تُهدى إلى البَطَلِ الوزيرِ وأشْجَعِ الوزراء
ولكل مَنْ بَذلوا الدماءَ زكيةً ثمَناً لِعَيْشٍ آمنٍ ورخاء
ماذا أعَدَّ من سيوفٍ ما نَبَتْ بأكُفِّ أبْطالٍ وحُسن بَلاء؟
فهْيَ الوسامُ لِحَيِّنا وشَهيدِنا وَهْيَ الثّراء لنا وأيُّ ثراء؟
وتَحيّةٌ لرئيسنا المقدام "بشار" الذي ساس البلادَ بحكمةٍ وإباء
وحمى العرينَ بشعبه وبِجَيْشِهِ ببَسالةٍ وعزيمةٍ ومَضاء
راياتُهُ خفّاقةٌ ولواؤُهُ بالنّصرِ يَعْلو فوْقَ كلِّ لواء
تيهي "دِمشْقُ" وَزغْردي وتمرّدي فلقد حَظيت بخيرةِ الرُّؤساء

***

هَذي خَواطِرُ صُغْتُها ببَساطةٍ شِعْراً يُعَبِّرُ عن عظيم ولائي
أهدَيْتُها "لِدِمَشْقَ" مُعْترفا لها بعَظيم تقْديري وَصِدْقِ وَفائي

"فدمشقُ" لؤلؤةٌ بها الوطنُ ازدَهى ... وبها يَميسُ كغادةٍ حَسْناء

ما كان أجملَها رَبيعاً باسِماً ... بالوَرْدَة الجَوْريَّةِ الحمراء

أنّى تكُنْ يَكُن الرَّبيعُ وعِطْرُها ... في كُلِّ دَوْحٍ عَرْفُهُ وفِناء

جَلَّ الذي جَعَلَ العَبيرَ مُسَبِّحاً ... لله عِبْرَ شَذاهُ في الأرجاء

قُلْ للذين على العدوِّ رهانُهُمْ ... حتّام هذا الغَوْصُ في الأخطاء؟

هذا سرابٌ خادعٌ لن تشربوا ... مهما ظمِئتُمْ منه قطرة ماء

عودوا إلى تلك الينابيع التي ... كانت مَناهل سَادةٍ زعماء

كانت إلى الشعراءِ مُلهمةً كما ... كانت مَواردَ ثَرْوَةٍ ونماء

عودوا إلى البيتِ الذي أسْهَمْتُمُ ... ببنائِهِ مع إخوةٍ شُركاء

أيُفرِّط الحَسُّون بالعُشِّ الذي ... يَحْميه حِضنُ الأرْزَةِ الخضراء؟

لا رَفَّ جَفْنُ العَيْن إن لم يَحمِها ... مِمَّا يفاجئُها من الإيذاء

لا دَقَّ قلبٌ لامرئٍ يَسْعى إلى ... الكسْبِ الرَّخيص ولَوْ على الأشلاء

عُودوا إلى السِّرْبِ الذي غَرَّتْكُمُ ... زُغْبُ القطا فيه بلا استقواء

لا عاش مُسْتَقوٍ بأعْداءِ الحِمى ... بوصايَةٍ مَفْضوحَةِ الأهْواء

ما أسعَدَ الأطيارَ تألَفُ سِرْبَها ... وقَوِيُّها يَحْنو على الضُّعَفاء

ما ضَرَّنا يا قومُ أن نحيا أحبا ... ءً على السَّراء والضَّرَّاء

أوَمَا كفانا أن يُصَعِّدَ خَلْفَنا ... أعداؤنا وشَرَاذِمُ الأجَراء؟

في مَهدِ "عيسى" في "فِلسطين" التي ... هي مَوْطِنُ المِعراج والإسراء

أوَ ينشُرُ الليمونُ عِطرَ أريجِهِ ... والجَوُّ مَشْحونٌ بِشَرٍّ وباء؟
أوَ تنغمُ الأطيارُ في أعشاشِها ... وقنابل الأعداء جَمْرُ شِواء؟
أوَ يلعبُ الأطفال بَيْنَ قنابلٍ ... مَزروعةٍ في مُعْظَمِ الأحياء؟
يا شَعْبَ "غزّة" إنَّ نصرَكَ قادِمٌ ... بمشيئةٍ من أرحم الرُّحَماء
مهما انحباسُ الماء طالَ فإنه ... مُتفجِّرٌ من صَخْرَةٍ صمَّاء
جَلَّ الذي إن شاءَ مدَّ لظالمٍ ... لينالَ فيما بعدُ شرَّ جزاء
وبعونه أبطالنا تحمي الحمى ... من هجمةٍ مَسْعورةٍ هَوْجاء
عَهْداً علينا أن نُحَرِّرَ أرْضَنا ... فالأرضُ أرضي والسَّماءُ سمائي
والصُّبحُ مُنبلجٌ وإن طالَ الدُّجى ... والشَّمسُ مَطلِعُها من الفَيْحاء

ألقيت في حفل تكريم الشاعر من قبل رابطة المحاربين القدماء في مقر الرابطة بدمشق بتاريخ ٢٩/ ٣/ ٢٠٠٨

□□

نقشٌ على أبواب دمشق

عبد المجيد عرفة

المجدُ من سرحة الفيحاء يُقتَطفُ
والحبُّ من بردى الميمونِ يُرتشف

والجودُ أفضلُهُ ما كان صاحبُهُ
يُغري بهِ وبفضلِ الضيق يعترف

ومَنْ سوى بردى يُغري العطاشَ به
ومن سوى جلَّقٍ بالجودِ تتصف

هذا بسبعة أنهارٍ سقى كرماً
وذي بأبوابها هشَّتْ لمن دلفوا

دعت بنار القرى من ضلَّ موردَها
وأحرقتْ بلظاها كفَّ من عسفوا

من سِفْرِها قرأ التاريخُ قصتَّهُ
ومن رباها بُناةُ المجدِ قد هتفوا

خودٌ قد ائتزرتْ بالمجدِ زاهيةً
وبالمكارمِ والأمجادِ تلتحفُ

دمشقُ.. يا بهجةَ الدنيا وفتنَتها

يا من لها ينتمي الإخلاصُ والشّرف

مهدَ الحضارات إني شاعرٌ كلِفٌ

وهل يغرّدُ إلا الشاعرُ الكلِفُ

غنيتُ مجدكِ صدّاحاً على وترٍ

على نُغيماتِهِ الأجدادُ كم عزفوا

ورتّلوا مثلما رتَّلتُ أغنيةً

تحكي مآثرَهمْ فخراً بما نصفوا

جابوا الممالكَ تعزيزاً لدعوتهم

وعن مناهجهم في الحقّ ما انحرفوا

فالعدلُ والعلمُ من فيحائهم نبعا

ولم تزلْ منهما الأجيالُ تغترفُ

للصينِ قد وصلوا للهندِ قد رحلوا

للبحر قد نزلوا للغرب قد زحفوا

قلوبُهمْ سبقتْ أسيافَهم غدقاً

فالحلمُ والعدلُ في ترحالهم هدفُ

صروحُهم في بقاع الأرضِ شاهدةٌ

وكم وكم لصروحِ البغي قد نسفوا

على دوارسها شادوا حضارتهم

منائراً بهداها سار من وجفوا

علومهم لم تزل في كل مدرسةٍ

هدياً لمن جهلوا نهجاً لمن عرفوا

جُلْفٌ غلاظٌ على أعدائهم صُبُرٌ

وفي أحاسيسهم من فنهم رَهَفُ

تراهمُ في الوغى عُرياً فما لبسوا

إلا الحديدَ وغيرَ النقع ما ألفوا

وفي دمشقَ تراهم في منازلهم

وقد تجلت بها النعماءُ والترفُ

فكل بيتٍ به روضٌ يزيّنه

كأنما الخُلْدُ للأبصار تنكشفُ

تضوّعتْ منه أطيابٌ منوعةٌ

ما استافها فتيةٌ إلا بها شغفوا

والياسمين ثغور في تبسمها

تناثرت دررا تغري فتُلتَقَف

وفي الزوايا سما النارنج يشمخ في

نجومه كعروس زانها الأنف

وفي الفناء لجين الماء مضطرب

في بركةٍ فوقها الأفياءُ ترتجف

تحيطها صور شتى وقد رُصفتْ

فسيفساءَ وفي الجدران ترتصف

تآلفت ونبت حتى لتحسبها

طبائعَ الناسِ بالألوانِ تختلف

أو أنها نثرت في الأرض من قُزَحِ
ألوانها بخيوط الشمس تأتلف
وفي الخدور ترى الإبداع في نُسُجٍ
يزهو بألوانها الإيوانُ والغُرفُ
إلى دمشق بكل الفخر قد نُسبتْ
والشرقُ والغرب (بالدامسق) يعترف
وفي الأرائكِ والأبوابِ قد حُفرتْ
أحلى النقوشِ وفي أخشابها الصَّدفُ
تقول إن الذي أهدى الجمالَ لها
وزاد فتنتَها فناً لَمُحترِفُ
فكلُّ بيتٍ دمشقيٍّ تطوفُ بهِ
لمتحفٌ زيَّنتْ أرجاءه التحفُ
هذي بيوتُكِ يا فيحاءُ من قِدَمٍ
باسم الحضارةِ أردى حسنَها التَّلفُ
غزا محاسنَها (الباطون) معتدياً
وأفظعُ القتلِ ما بالعمدِ يُقترَفُ
سطا على غوطتيها قاتلاً بهما
غصناً فغصناً وما في قلبه رأفُ
والشامُ من رئتيها الريحُ إنْ عبرتْ
مذعورةً. بهما من رهبةٍ تقفُ
تنقّيانِ القذى منها فتحسبها

نسائماً من جنانِ الخُلْدِ تزدلفُ

فكيف يطعن أهلوها حشاشتَها

جهراً وإن أسِفوا هل ينفعُ الأسفُ

إني لأسمعُ صوتاً عاتباً حنقاً

من قاسيونَ ومن أهليهِ ينكسفُ

يقولُ: إني أرى في الشامِ أعمدةً

من الدخانِ تغطّيها وتكتنفُ

وكنتُ بالأمسِ ألقاها وقد سطعتْ

أصدُّ عنها الأذى حرصاً وأشترفُ

كحارس شامخٍ والغوطتانِ له

من كل ناحيةٍ من هامِهِ كتفُ

سلاحه حبُّها والعزمُ بسمتُها

والزادُ من إرثِ ما أهدى به السّلفُ

ومن جرى حبُّ أهلِ الشامِ في دمِهِ

يعشْ فلا وهناً يشكو ولا يجِفُ

حبّها الله حبّاً لا نفاد له

واختارها قَسَماً للناس إنْ حلفوا

تبارك التينُ والزيتون من قَسمٍ

وصانها الله من أطماع مَنْ جنفوا

قد أنجبتْ أسداً يحمي أصالتَها

من الخطوب فجلَّ الأصلُ والخَلَفُ

دمشق.. ربيع دائم أبداً

إبراهيم الصغير

دمشْقُ يا غادةٌ غنّى لها بردى
والياسمينُ بها قدْ ذابَ وابْترَدا

والجلّنارُ دَمٌ قدْ سالَ منتشياً
فوْقَ الشفاهِ فَجُنَّ الثغْرُ وارتَعدا

تربَّعتْ ورْدةٌ شاميةٌ وزهَتْ
على الخدودِ فضاءَ الوجْهُ واتّقدا

تنْسابُ في زُرْقةِ العيْنيْن أغْنيةٌ
في زَوْرقٍ من خيوطِ الحلْم قدْ سُردا

قصّتْ من اللّيْل شَعْراً فوْقَ مفرقها
والبدْرُ فوْقَ جبين الماس قدْ وردا

كأنّما الغوطتانِ المجْدُ صاغهما
ضفيرتين تماهى فيهما بردى

والشمْسُ إشْعاعُها في الصبْح تحْسبهُ
كالمشْطِ منْ ذهبٍ في شَعْرها شردا

والأفقُ يبْدو على أطْرافِ مفْرقها
كطرْحةٍ طرّزتْ من عَسْجدٍ وندا

قد قبّلَ الورْدُ والريْحانُ مبْسَمَها
والطيْرُ قدْ جالَ في أجْوَائها غردا

و(النيْربان)[1] على أكْتافها صَعَدا
وقاسيونُ لها منْ حبّهِ سجدا

ويضْحكُ الخلْدُ في أنْحاء ربْوتها
كأنّها الشالُ يُبْدي النحْرَ والعضدا

ما بيْنَ ظِلٍّ وماءٍ سلْسَلٍ عبقٍ
والزهْرُ كالدرِّ بيْنَ العشْبِ قدْ رقدا

ودمّرٌ نحْوها مدّتْ أناملَها
كسنْدسٍ ناضرٍ بالورْدِ قدْ عُقدا

---

[1] اسم مكان عند سفح قاسيون في المهاجرين.

يبْدو لناظرهِ الوادي بخضْرتهِ   شقّ القميص ومنْهُ الصدْرُ قدْ نهدا

أنفاسُها ياسمينٌ عابقٌ وشذا   (نارنْجةٍ) عانقتْ ليْمونةً كبدا

تاهَ الزمانُ بعيْنيها وفتْنتها   فليْسَ منْ زائرٍ إلاّ بها عُمدا

والشّعْرُ.. ما الشّعْرُ؟ لولا الشامُ ما عَ َقتْ   قصيدةٌ لحنها أو شاعرٌ نشدا

يأتي الربيعُ إلى الدنيا بموعدِهِ   إلا دمشق ربيع دائمٌ أبدا

ما مثلها جلّقٌ بالمجْدِ قدْ عُرفتْ   ولا مثيلٌ لها في الكوْنِ قدْ وُلِدا

كأنّما الله لمّا صاغَ جنّتهُ   صاغَ الشّامَ فصارتْ جنّةً رغدا

* * * *

دمشْقُ يا غادةً عشْتارُ تعْشقُها   والحسْنُ من حسنْها في غيْرةٍ حسدا

يا منْ بها غرّدَ التاريخُ مبْتهجاً   والجدُ حلّقَ في أجْوائها وشدا

يا من تجلّتْ نجومُ اللّيْلِ أوْسمةً   تزْهو على صدْرها كالماس منْفردا

والبدْرُ في هَدْأةِ الأسْحارِ يقْرؤُها   ديوانَ شِعْرٍ فيغْفو بعدما سَهدا

والدهْرُ يعْرفها منْ يوْمِ موْلدها   أيْقونةً رصّعتْ عِلماً ومعْتقدا

مرّتْ بها أُممٌ منْ تحْتِ رايتها   زالوا وظلّتْ كقرْصِ الشمْسِ متّقدا

فرْسٌ ورومٌ ويونانٌ بها عبروا   آرامُ أيضاً وفينيقٌ بها وُجدا

لم يبْقَ منهمْ سوى الآثارِ شاهدةً   بأنها الشامُ فيها المجْدُ قد خلدا

حتى أتى نحْوها الإسْلامُ منْتخياً   يُحرّرُ الأرْضَ والإنسانَ والبلدا

"الله أكْبرُ" قدْ صارتْ تعانقها   دقّاتُ ناقوسها والحبُّ قدْ سجدا

بنو أميّة فيها كلُّهمْ رفعوا   مجْداً عظيماً إلى الجوْزاء قدْ صعدا

وصارتِ الشامُ ركْنَ العرْبِ قاطبةً   وللعروبة أمسْتْ كلها جسدا

بلْ أصبحتْ قِبْلةَ للشرْق ملهمة ... وقدْوةً للدنا في عدْلها وهدى
وصوْبَ أندلس سارتْ مشاعلُها ... تهْدي العلومَ وتهْدي الفكْرَ والرشدا
صينٌ وهنْدٌ وغرْبٌ كلُّهمْ عرفوا ... درْبَ الحرير إليها يجْلبُ الرغدا
مِنْ أجْلها حملَ التاريخُ ريشتَهُ ... مدوّنا كلَّ ما تمْليهِ مُجْتَهدا

*****

دمشْقُ يا غادةُ الله كوَّنها ... قيثارةٌ عزْفها في الروح قد حُشدا
يا منْ بها سبَّحَ النيْروزُ معتكفاً ... والطهْرُ كالطفل في محْرابها هجدا
يا لوْحة لوَّنتْ أجزاؤُها فزهَتْ ... حبًّا وعشْقاً وإيماناً ومعْتقدا
إكْسيرُ أنفاسها بالروح متَّصلٌ ... يشْفي العليلَ ويشْفي الهمَّ والكمدا
منْ ينظر الشامَ يبْقَ العمْرَ مبْتهجاً ... ولا يجدْ بعدها ضيقاً ولا نكدا
يرْنو إليها صلاحُ الدين مفتخراً ... وظاهرٌ نحْوها منْ عِشْقهِ سَمَدا [1]
وكمْ بها هامَ نورُ الدين منْتشياً ... ومثلهُ صارَ محْي الدين قدْ عُمدا [2]
عُشّاقها كثْرةٌ والناس تعرفهمْ ... وكلهمْ أنْجمٌ قد جاوزوا العددا
هذي دمشْقُ وكلّ الناس تعْرفها ... بأنها منْبرٌ للحقّ قد وطدا
تسلُّ سيْفاً دِمشْقيًا لهُ ألقٌ ... كالبرْق في الليلةِ الظلْماءِ قدْ وقدا
شرْقيُّها خالدٌ [3] بالسيْفِ مقْتحمٌ ... وغرْبها عامرٌ [4] بالسلم قد وفدا
فالشامُ حرْبٌ على الأعْداءِ لاهبةٌ ... وللمحبِّين سِلْمٌ دائمٌ أبدا
وكلُّ شيءٍ بها ينْبيكَ ظاهرهُ ... بأنّها متْحفُ التاريخِ مذْ وُجدا

---

[1] سَمَدَ: غنّى وَلَهاً.
[2] عُمِدَ: أصبح مريضاً من الحب والعشق.
[3] خالد بن الوليد.
[4] عامر بن عبد الله (أبو عبيدة الجراح).

وها هي المرْجةُ الغرّاءُ ضاحكةٌ ... تجول في ساحها الأبطالُ والشهدا

تلوحُ قلعتُها في عيْن ناظرها ... تاجاً على هامها معْ صُبْحها اتحدا

وسورها كسوارِ الغيدِ متّصلٌ ... أبْوابهُ أصْبحتْ في نقشهِ عقدا

أسْواقها عَبَقُ الماضي ونكْهتهُ ... فيها التراثُ بهذا الشعْبِ قدْ خلدا

فيها مصلّى بني مرْوانَ متّسعٌ ... بالحسْن والفنِّ في الدنيا قد انفردا

بيوتها تُحَفٌ مبْنيةٌ ولها ... فسْقيةٌ[1] وسْطها معْ هَمْسةٍ وصدى

يا حسْنَ حاراتها والظلُّ يفرشُها ... والفلُّ قد طلَّ من أغْصانِهِ وحدا

كلُّ الدياناتِ فيها أيْنعتْ ونمتْ ... لا كرْهَ في الشام لا تمْييزَ لا حسدا

جميعهمُ أسْرةٌ في الشام واحدةٌ ... في بيتها الشامُ يغدو الحبُّ معْتقدا

* * * * *

دمشقُ يا غادة البلدان قاطبةً ... مِنْ غابرٍ قد مضى أو حاضرٍ نهدا

يا منْ بها كبَّرَ التاريخُ مفْتخراً ... وارتّجَّ منْ اسْمها الطاغوتُ وارْتعدا

هيَ الزمانُ فلو زلّتْ بها قدَمٌ ... زلَّ الزمانُ وغابَ النورُ وافتقدا

لها السيادةُ والتبْجيلُ مذْ وُجدتْ ... والعِلْمُ والفضْلُ في أكْنافها سُعِدا

أمُّ العواصم كانتْ مُنْذُ نشْأتها ... وللعروبةِ كانتْ دائماً مددا

واليومَ قدْ أصْبحتْ للعربِ عاصمةً ... وللثقافةِ عنْواناً ومعْتمدا

تمشي الحداثةُ في أنْحائها قُدُماً ... تواكبُ العصْرَ في خَيْراتِ ما شهدا

تعْطي وتأخُذُ ما تلقاهُ منْسجماً ... معَ المصالحِ لا تخْشى به أحدا

عِلْمٌ وفنٌّ وآدابٌ بها اجتمعتْ ... مع الزراعةِ والتصْنيعِ إذْ صعدا

[1] فسْقية: بركة أو بحرة من الماء.

فيها التجارةُ فنٌّ منذُ مولدها　　　فيها السياحةُ لحنٌ ضمنَها رقدا

فيها الحياةُ وأسبابُ العلا انتشرتْ　　　قوْميَّة سُحنة بلْ لفظة ويدا

هذي دمشقُ كتابُ الدهرِ نقرؤُهُ　　　نوراً وعلماً ومجْداً خالداً أبدا

هذي دمشقُ فجيئني يا مقلّدَها　　　بغادةٍ مثلها قدْ أنْجبتْ أسدا

هيَ الأصيلةُ مثل الماس قاسيةٌ　　　وغيْرها قدْ غدا من زيْفهِ زبدا

بها الحضارةُ قدْ أرْستْ قواعِدَها　　　والحرْفُ في أرْضها قد ضاءَ واتقدا

وسوْفَ تبْقى لهذا الكوْن شعْلتهُ　　　ما قلَّ إيمانُها أو نورُها خمدا

*****

القدْسُ بعْدكِ بالتكْريم مقبلةٌ　　　يا شامُ كوني لها المعْوانَ والعضدا

هذي حرابُ بني صهْيونَ تنهشها　　　وتنهشُ القلبَ والأحْشاءَ والكبدا

منْ غيرها الشامُ وقتَ الروْع ينْجدها　　　يا شامُ كوني لها دِرْعاً وملتحدا[١]

دمشْقُ والقدْسُ كالأخْتيْن ضمَّهما　　　مجدٌ عريقٌ وضادٌ تعْشقُ الأبدا

كلتاهما شَمَمٌ بالعزِّ متّشِحٌ　　　ونخْوةٌ فجّرَتْ من عزْمها الجمدا

يا شامُ أنْتِ الفدا للعرْبِ كلهُمُ　　　سيري إلى القدْس كالإعْصار إنْ رعدا

وحرِّري الأرْضَ والأقصى ولا تهني　　　والله يصْبحُ معْ إصراركِ السندا

خلِّ الثقافة تسْليحاً لأمتنا　　　إنَّ الثقافة مثل السيْفِ إنْ جردا

والعرْبُ لنْ يفلحوا إلاَّ إذا أخذوا　　　بالعِلم نهْجاً وبالتثقيفِ معْتقدا

---

[١] الملتحد: الملجأ.

إيهِ دمشق

محمد يونس

مال الأحبة عني ليتهم عرفوا ... أن المشيب الذي في مفرقي شرفُ
ويح الشباب الذي بالأمس تهت به ... اليوم ودعه الأحباب وانصرفوا
ويح الشباب لقد شيعت قافيتي ... فليس تنفع آهات ولا أسفُ
قالت سعاد التي أطعمتها كبدي ... يوماً: كأنك صب بالظبا كلِفُ
يا شاعر الغيد لا ترج الوصال فما ... للشائبين بساح الغيد أن يقفوا
أيامك البيض دلَتْ فابك غربتها ... إن كنت بالدهر والأيام تعترف
ما للصبا عودةٌ ترجى ولا أملٌ ... فالبدر قبل انقكاء الشهر ينخسف

***

إيهِ دمشق التي في القلب مسكنها ... أنتِ التي في هواها خافقي دَنِفُ
إيهِ دمشق استبد الشوق بي فأنا ... في معبد الحب كالنساك معتكفُ
لي في سمائك أحلامٌ مجنحةٌ ... وفي ربوعك سرٌ ليس ينكشفُ
إني أنا العاشق المضنى وليس ... سواكِ في العشق لي باءٌ ولي ألفُ
دمشق كيف الغواني والندام على ... ظهر الأشم وكيف الغوطة الأنُفُ

وكيف نهر الأماني هل جرى غدقاً كما عهدت وبالإيثار يتصفُ
سبحان من خضب الجوريَّ فانبعثت به الحياةُ وأدمى خده الصَّلفُ
يا ياسمينُ وربك ما عرفت شذىً يحكي شذاك ولا أهل الهوى عرفوا
أما لثمت شفاه الغانياتِ أما طوقتَ يوماً قدوداً زانها الهيفُ
زرعت في كل دارٍ ألف غاليةٍ فليس تعرف إلا طيبك الغرفُ
أنتَ الدواء الذي تشفى النفوس به وأنت للمتعبين الظل والكنفُ
أهواكَ أهواك رغم الحاسدين فكم من حاسدين بما لم يعرفوا هَرَفوا

***

دمشق بنت العلا يا ثورة صفعتْ وجه الخطوب، وسيف البغي يرتجفُ
يا قلعة الحق والإيمان في زمنٍ فيه القلاع هوت وانهدت السُّقفُ
يا سيف عز أثيلٍ نستجير به إن حل ضيمٌ وهان القوم أو ضعفوا
يا رايةً طالما ماس الإباء بها وللفداء بها في بذله شغفُ
أنت الرجاء لنا في كل نازلةٍ ودوحة الأمن للأحرار إن هتفوا

❑❑

ذاتَ شتاء

د. علي محمود جمعة

ذاتَ شتاء
لا أدري أين رأتني أمي،
لا أعرف وجهاً آخر لي
كنتُ كسيراً في حضن سرير من عشبٍ،
أو من شوح
لمْ أعلم أنّا نولد أحراراً
كنتُ أسيراً في عبّ الريح
وحولي ثمة أوراقٌ صفراءُ وأحزانٌ
لا أذكر من أيِّ خريفٍ
جاءت تلك الألوان
ثمة أشياء لا تعرف أيَّ رفيفْ
لم نعلم أنّا كنا فقراء جميعاً
قرب رصيف النهر
حدائق فقر
أكواخٌ من طين العمر
وحيطان البؤس
هناك ترى الصفصافة إلف الفأس
وحانية الرأس، الى أعلى
ثمة شمس...

وحبا النهر الى جهة أخرى
لم تعرف قدمايَ ضفافاً سكرى
أول يوم حين أرتني الدرب أبي،
أسمعني الأذانْ
وأبي ترقب عيناه جهة الريح
تشدّ يداه الغيم الى حقلة قمح
لم تنبتْ إلا في البال،
وأذكر أنَّ صلاة الفجر رنتْ لنبيٍّ لا أعرف أين يراه
كان أبي يرفع آذان الصبح كثيراً
لا يعرف إلا الله
وينظر في الليل الى أعلى
ثمة أمطارٌ
ثمة شمس...

لا أذكر أين وجدتُ الوقتَ!
وبيني يسكن ليل نهار
وتغيب الشمس وراء الأشجار
آخر يوم قبل العيد
وأول يوم بعد العيد
الوقت ينام على الطرقاتِ
يتوكأ بين زوايا السنوات
تحمله عكازاه من عرب الشرق الى آخر باب
يسمع أخباراً تأتيه من أي مكان

لم يشهد حبر كتاب
يجلس في كنف الحرمان
لا يقرأ إلا حكي زمان
فاتحة العصر
وأنَّ الإنسان لفي خسر
أوقد جمراً من حطب العمر وغاب
لم أعرف أنّ الله هنا
حيث ولدتُ أموت...
لكنْ...
ثمة أرضٌ تنبت أسماء
أطفالاً ورجالاً ونساء

تنظر في العام الى آخر عام
كنتُ صغيراً حين سمعتُ أنين الأيام
لا حلم لنا، لا وقت...

حين رأتني أمي
أعطتني إسم علي أو أي وليّ
ثمة نهر يجري نحو الأعلى
ثمة شمس أخرى.

❑❑

مناجاة

عبد العزيز دقماق

ناجيتها في ليلة شهدتْ حنيني واهتمامي
وتألقت في خاطري وبدتْ معانيها أمامي
ناديتها: عودي، فقد لاحَ الصباحُ على الإكام
والليلُ يمضي حاملاً أسراره، ورؤى منامي
آنَ الأوانُ حبيبتي لنعودَ في أبهى انسجام

....

عادتْ إليّ وثغرُها يزدانُ في أزهى ابتسام
هتفت وقالت: أين كنت؟ وقد فقدتك في الزحام
هلا ذكرتَ لقاءنا، وحديثنا، وندى غرامي
هلا نسجتَ من المشاعر ما يطوفُ به مُرامي
إني أحبك شاعراً متألقاً يرعى ذِمامي

....

لا تعتبي، فأنا على عهدي وحبي والتزامي
وأنا وأنت على المدى سنظلُّ في أصفى وئام

ووفاؤنا في عزةٍ أنفَ الفراقَ على الدوام
أبحرتُ شوقاً في الليالي حاملاً أحلى الكلام
ورأيت في نجم بعيد من يلوّحُ بالسلام
وعرفتُ فيك جدائلاً لاحت على ثغر الظلام
فوقفتُ مشدوداً إليكِ، وقد أتيتِ من الغمام
وسقيتِ أحلام الهوى فتألقت وصبا هُيامي

....

يا أنتِ، يا أحلى الصبايا في المحاسن والمقام
رسمَ الإلهُ على جبينك ما رأيت من احتشام
ورعى جمالك حافظاً إيّاه من كلّ اللئام
فتألقي يا أعذبَ الأنغام في لحن الشآم

....

قالوا: هناك مآثرٌ بزغتْ على وجه الرُّكام
وهناك مخبوءٌ يئنُ، ويرتجي، وبه اعتصامي
تاريخنا يا أنت مفخرةُ العروبة والأنام
تزهو به الآمالُ في ليلٍ مليءٍ بالخصام
ردّي إليه كرامة تنداحُ من سفر الكرام
إنّ الشآم وأنت عنوانان في أسمى وسام

....

يا أنتِ، يا عشقَ الملاحم والمآثر والسلام

أسرى بحرفي خاطرٌ فرأيتُ في الجلّى مقامي
ورأيت سيفيَ مشرعاً في كفّ مغوار هُمام
ومقاوماً متأبطاً صاروخه تحت الحزام
والراية العربية الشمّاءَ تخفقُ في الشآم
والقدسَ في شوق إلى أبنائه، وإلى المحامي
وربوعَ غزّة تزدهي في كلّ راميةٍ ورامي
ومياه دجلة تغسلُ الأدواحَ عاماً بعد عام
هلا سكبت العشق والتاريخ في أمضى حسام

....

يا أنتِ، يا أملاً أسامرهُ، ويحظى باحترامي
يا أنتِ، يا أنشودة الشعراء، يا نغمَ التسامي
مالي أناجي فيك أحلامَ التمرد والقيام
مالي أرددُ في الهوى ما كان سراً للأنام
أهواك فاقتربي، وهاتِ الشعر من نبع الهُيام
فالحبُّ يفرشُ دربنا ويصونُ من كلّ الطغام
يا أنتِ قوليها، فإنّ الفجرَ آتٍ في الختام

في ٢٣/ ١١/ ٢٠٠٨

□□

قصائد

علي جمعة الكعود

غصّاتٌ

١

تعثّر قلبي
بصخرة حبٍّ
تقاذفها موجُ عينيكِ
يوماً.

٢

توقعتُ
مدّكِ مدّاً لجزْرِيْ

٣

محارةُ حبّكِ
أكبرُ
من كلّ أصدافِ شِعرِيْ.

إلى طبيبة

يا ليتني
(أعيِنتُ) من زمنٍ
لأقرأ في براءة وجهكِ الشفقيِّ
أدعية الشفاءْ
وأشعّةً سينيّةً
تنهال من عينيكِ....
تكشف عن نجومٍ
هارباتٍ من سماءْ
- - - -

يا ليتني (كمّامةٌ)
قد أدركتْ
بالقرب من شفتين
مفعمتين بالريحان
معنى
أنْ تظلَّ بلا انتماءْ
يا ليتني
بين الأنامل مبضعٌ

نقلَ اعترافاً
حين لامسَ جمرَ قلبٍ
لا يكفُّ عن البكاءْ
ويداكِ حين تلامسان هجيرَ روحي
تزرعاني زنبقاً
وتلملمان
دمي المبعثرَ في الهواءْ

قصائد

يا ليتني
حُلمٌ يضمُّكِ
كلَّ فجرٍ
أرتديكِ وترتديني....
نرتدي زمناً
يُعيدُ العاشقينَ
إلى الوراءْ.

رسالتُها

رسالتُها
استوقفتني مليّاً
وقد أمطرتني
بوابل سطوتِها.....
أسَرَتني
بما ملكتْ من رؤىً
فاستشاط
الفؤادُ بها ولهاً.....
أجّجتْنيْ
بنارِ ألوهتِها.....
استعمرتْني
على غير عادةِ أقرانِها.....
أرّقتني كثيراً
بأحرفِها المستعارةِ من كحْل عينين.....
أغوتْ دمي
أنْ يشكّلَ أحرُفها
واستَباحتْ
حواسي برمّتها
لاكتشافِ النبوءةِ في سرِّها.....
ألهمتْني
الكثيرَ من الشِعرِ
والتهمتْني حرائقُها.....
سكبتْ فوق قلبي
سلاماً وبرداً
وكانت حواشي السطورِ
تسطّرُ ملحمةً
لانبعاثِ التوهُّج
من مجمرِ الوقتِ.....
عرّتْ أوابدَ شِعريْ
وألقتْ بكاهِلِها.....
أجْبرتْني
على أنْ أغادرَها
تاركاً نصفَ قلبيْ!!!

كفكفيْ حُسنكِ

كفكفي حُسنكِ.....
إنّي

مثخنٌ بالحبِّ
من رأسي
إلى آخرِ بيتٍ من قصيديْ

ابْحثي
بينَ سطوري.....
قلْبي
أوراقَ قلبي
تجديْ حبَّكِ نهراً
قابَ شريانين أو أدنى
قليلاً من وريديْ

كفكفي حبَّكِ.....
إنّي
قدْ تضرَّجْتُ بشوقٍ
سالَ من جرحٍ قديمٍ.....
صبَّ
في جُرْحٍ جديدِ.

❑❑

عين تموز

محمد إبراهيم عياش

١ ـ

خروجُكَ من دَم الشّهداء..
تبحث عن رسوم الأرض
عن أسماءَ خلقها،
وفي كفّيكَ أقلامٌ..
وذكرى للطّوابير.
ترى الأسماءَ في صَفَحاتِهِمْ..
أوتادَ من نقشوا
على الجدران..
أعراسَ المشاوير.

وفي أعناق من مرّوا..
فُرادى..
من خيوطِ الليْل..
عنوانٌ لمَرْحَلةٍ
وأغنيةٌ على وَقْعٍ..
لأقدام المغاوير.

ونورٌ يَنْجلي بَعْدَ اتّقاد
وأسماءُ الرّجال تصيرُ سِفراً
بظهْرِ الغيْبِ والمَنْبعِ الشّدادِ
ونصرُ الله أوّلُ مَنْ بناها
وأهداها الرّكائِبَ والهَوادي
فأعْطاهُ الإلهُ ثباتَ أمْرٍ
لِصدْقِ الوَعْدِ في كُلِّ النّوادي
إذا نادى إلى الهَيْجاءِ أصْغَتْ
لصرختِهِ الحواضرُ والبَوادي
تقومُ له الشّعوبُ على أناسٍ
لهم بَغيٌ تعدّى بغْيَ عاد

٢ ـ

صباحُ الخير يبزغُ في السّوادِ
نسيجٌ من حنين الأمْس..
آمالٌ لِمَنْ عَبروا..
على فيءِ الظّلال السُّمْر..

خطَّ الحَرْفَ من ديمومةِ الأسفارِ..
من أحلى كلام
قيلَ في الأشعارِ..
من شُطآنِه..
يبني بلاطَ المَوْجِ..
يبني هيكلاً للرّيحِ..
تمشي نحوَهُ النّظراتُ..
من رَمْلٍ بدا قبْلَ انبلاجِ الفجْرِ..
من آياتِ مَرْفَئِهِ..
ومن لحْنِ العصافيرِ.

ـ ٣

ومن طُهْرِ العَذارى..
من بريقِ النّورِ..
من عنقودِ فرحتِها..
ومن أسرارِ بهجتِها..
يرى في سِرِّها المدفونِ..
بصمتَها..
يرى كفّاً تصافحُه..
وعِشقاً بين ألوانِ الأزاهيرِ.
ويُقسمُ دونَ أنْ يبني..
من الكلماتِ..
بُرْجاً عاليَ الأسوارِ..
يُقسِمُ أنَّ طعْمَ الأرضِ..
أحلى من نقيعِ الزّعتْرِ البرّيِّ..
أحلى من شرابِ المَوْزِ..
ممزوجاً مع التفاحِ..
أحلى من بريقِ المالِ والدّولارِ..
أو جَمْعِ الدّنانيرِ.

وما شَحَّ الكريمُ وما تمادى
وشدَّ العزْمَ من بَعْدِ التّمادي
نفوسٌ لا تُضَرِّعُها المَنايا
وقد كانتْ رَباطتُهُ بهادي
وَعُمْرُ المَرْءِ ليسَ بمسترَدٍّ
ولا يومُ الرّحيلِ بمُستَعادِ
عِمادٌ ما قضى في ساحِ حَرْبٍ
ولا فوقَ السواحلِ والوِهادِ
بغَدْرِ الحاقدينَ وما استطاعوا
على من عزَّ في يومِ التّنادي
ويعرفُهُ الجنوبُ وقد تجلّى
ليومِ كريهةٍ سِتْرُ الأعادي
بنصرِ الله ينفُرُ باقتدارِ
ويرمي مَنْ رماهُ وباجتهادِ

ـ ٤

ويخرجُ من شِغافِ القلبِ..
نحو الأرضِ..
يستهدي بنورِ الشّمسِ..
إن باتتْ..
وأبدَتْ من وراءِ الأفقِ بَسمتَها..
لنافذةٍ تراقِبُ شِدّةَ التّيارِ..
من خَلفِ الخطوطِ الحُمْرِ..
أعلامٌ لبارجَةٍ..
تمزّقُها قذيفتُهُ..

وتهوي في عُباب البَحْر..
مثلَ الماردِ المكتوب..
في سِفْرِ الأساطير..

ندى يَبْدو على الشّطآن..
رُقاً من غمام مَدَّ أجنحة..
على الأنفاس..
واستبقى عذارَى ليلةِ التّشريْق..
تبكي قهْرَها المحبوسَ..
في ليل القوارير..

زعيمٌ للبلادِ بغيْر تاج
وتاجٌ بانَ في كُلِّ البلاد
رأى زوّادة الرَّضْوان دمّاً
رفيعَ الشّأن في يَوْم المَزادِ
فأثّمَنَهُ على التّجار بيعاً
وأرخصَهُ إلى يوْم المَعادِ

٥ ـ

وأنّاتُ العبيدِ البيض..
أنّاتُ الهنودِ الحُمْر..
والقيْناتُ يستشرفنَ..
ماذا يعرفُ الجَلادُ..
ماذا ينفعُ النّصحُ المُحلى..
بالمحاذير..

يلومُكَ مَنْ رأى في السّوق ربْحاً
ومن أرْخى التّجارة للكسادِ
فأنتَ اليومَ مُتّهَمٌ بريءٌ
وعِنْدَ الله من خير العِبادِ
حبيبَ اللهِ يا بْنَ أبي جهادٍ
ويا ابْنَ الجُرْحِ في نسْج الفُؤاد
عشِقتَ الجَنّةَ الخضراءَ عِشْقاً
فقرّبْتَ المسافةَ بالطّراد
وكُنْتَ لسيّدِ الشّهداءِ ذخْراً
وكنتَ النّارَ تنبُتُ في الرّمادِ

٦ ـ

جموعٌ تنضحُ الأحزانَ..
أمٌّ تكتوي بالنّار..
فاستحْيَتْ،
وللأعْرابِ رأيٌ آخرٌ..
يبني على من حمّلوها..
غفوةَ الأيّام..
والأطفالُ ما زالوا..
صغاراً يحملونَ الدّمْعَ..
أسلِحةً..
وأحجاراً محمّلةً بلعنتِهِمْ..
على زُعَماءَ باعوا صَحْوَةَ الفُرَقاءِ..
والطّوفانُ قدْ يطْغى..
ويمحو رجْسَ مَنْ عَبَروا،
بلا إذْنٍ..
خطايا ترفعُ الرّاياتِ..
أسئلةً وأجوبةً..
ولا مَعْنى لأجوبةٍ بلا مَعْنى..

ولا مَعْنى..
لتقدير المعايير.

فقد عاهَدْتَ مَنْ سبقوكَ صِدْقاً
فأخرجْتَ البياضَ مِنَ السَّوادِ
وكُنْتَ العَيْنَ في تمّوزَ لمّا
أزحْتَ النّومَ عَنْ جَفْنِ الرُّقادِ
فأنْتَ الضّادُ في سِفْرِ القوافي
وفي الإسْلامِ أنتَ أخٌ لهادي
جَوادٌ؛ لمْ تجُدْ بكثيرِ مالٍ
وقد كُنْتَ النّقيبَ على الجوادِ
سَقَيْتَ الأرْضَ مِنْ عَطَشٍ
مَن استغْلى السّقايةَ وَهْوَ صادِ

....

□□

انتباه

محمود السرساوي

: تصفّحْ كتابكَ.. ها قد رأيتَ
غدي مثل ماءٍ على السفح يقطرُ
لا خبزَ يُعطى، ولا نايَ يصحو
ولا نهر خمرٍ تعبٌ لتنشدَ
ما زلتَ حيّاً
لنفهم منكَ لماذا انتظرنا
وقلنا التشبّثُ بالموتِ حقٌّ
لنحيا الحياة التي لا تموت
كما مُتَّ قبلاً
رفعنا الأناشيدَ.. قلتَ سأنزل عما قريب
وأفقأ عين الكلام بقربي
فحدّقْ قليلاً.. لتقرأ كيفَ سنهبط منّا
فقد قلتَ موتوا.. فمتنا
ولم ننتبه...
أنتَ آمنتَ ثمّ رأيناكَ تنزفُ، لم تترجلْ
"صرختَ إلهيَ تخليتَ عني"
تصفح كتابكَ ـ صمتي ينهضُ ـ
مثل صهيلٍ على تلِّ ذكرى
فلا الروح روحي
ولا الماء مائي
ولا الأصدقاء يذودونَ عني
حزيناً كدمع تيبّسَ تحت الوترْ
كبحة عودٍ تقطعَ قلبُهُ خلف الحنين
وخلف السفرْ
فصدّقْ خطاكَ وإن مُتَّ وهماً
وصدّقْ جراحكَ إن عشتَ غدراً
وصدّقْ بقاء أبيك البعيد
وصدّق نزولي...
رحيلَ انتباهي إلى ما أظنّ
وعودةَ حلمي
سأذكرُ أني القريبُ الحجابُ
وتذكرُ أنّكَ أبصرتَ قلبي
إذاً لا مفرُّ
فقل يا أبي .. قلْ علام انتظاري
علام اعتذاري..؟
ومن يصعد الآن مَنْ...!.

* * *

رجوع

سأمشي إلى السور وحدي إلهي
يدي لا تقولُ
دمي لا يهبُّ
كتابي غيابي الذي لم أقله
فزدني إلهي
ودعني أرتّبُ قاموس ظلّي
وأمضي كنفسي إلى الامتحان
هنا ما استطعتُ
هنا ما انتظرتُ
هنا جئت مثلي

بريئاً جريئاً كأيِّ اشتعالٍ
على غصن نبع
تفتح فيَّ
وثارَ عليَّ
كأنَّ حوار الحريق صداي
كأنَّ جنون الكلام رجوعي
لأكمل صمت الحروف البعيد
لأكمل حتى الوداع التعبْ
فزدني إلهي
ولا تتجبرْ
ولا تتأخرْ
عظامي تسيلُ
وقلبي يميل
وصمتي يمور أمام سمائي
أما زلتَ تطلب مني انتظاراً
لأبصرَ روحي
وأقرأ بين المرايا دخولي
وقفت كثيراً.. وقلتُ لعلَّ المخارج أصعب
من فهم آدم
لم أتذكرْ

ولم أدن مني
كأني بقاياي حين وصلتُ
عظامي تسيلُ
وظلي يميلُ
كغصن تيبّسَ قبل القيامةِ
هل قُلتَ أمعنْ بسرِّ وجودكْ
تفحّصْ صلاتكَ قبل سجودكْ
وقفت كثيراً
وضعت كثيراً
وعضّتْ طريقي حكاية إبليسَ
ليت زماني هنا ما رماني
وما قال ازرعْ
حصدت البدايات
خِفتُ عليَّ
وأحنيتُ رأسي وسيفي... وعدتُ
هنا ما استطعتُ
هنا ما انتظرتُ
فأينَ أراني...؟!.

□□

هذا أنا...
وهذا رمادي

عبد الكريم شعبان

يومئ الليل لي أن أضيء
ومن أين لي
فأنا قمر شارد في براري الحياة
ومن أين لي أن أقوم إلى سأمي واخضرار مدايَ
أنا الآن منسرح
والبحور الطويلة تبعد عني مسافة عمرين
من أين لي أن أباعد بيني وبين العشيات
هذا رمادي
وهذا أنا واقف في الرماد عمود بياض
إذن باعدوا بين شوقي وبيني
إذن عانقوا فرحي وأنيني

رياح خماسيني تهب... ونشوتي   تضيء... وعمر الدفء بعض لباء،
كأن المدى المرسوم من صنع ريشتي   كأن طواويسي بنات خيالي

نسي موسى عصاه
ونسيت أن أنسى موضع قدمي
كنت أسأل عن شبابيك للروح
وكانت تفتح لي نوافذ لعبور المانش

بجسد نحيل
وروح عارية

ملأت يدي مما امتلأت... وها أنا شمال هوى ألقي عليه شمالي
أضعت جهاتي فاخترعت لخطوتي جهات هوى... ما للجهات ومالي

السماء تختزن كثيراً من الأضواء في رأس السنه
وأنا أخترع قليلاً من الفرح في قلبي البارد

تواريخ أحزاني قرون عديدة كأن مآل الروح غير مآلي
كأن عذاباتي سعادات خالقي وكنه يقين الروح محض ضلالي

كانت على الزاوية
وكنت عن يمينها
أخترع عذراً لسماء أضاعت نجومها
والقمر يبحث عن شبيه
الليلة أترك دفاتري
وأرحل إلى مغرب الشمس
حيث ينبت عشب الأحلام
ويسمن عجل بني إسرائيل

شواطئ أيامي رمال بقيعة وشاطئ أشعاري بدون رمال
وفي زبد الأيام غمّست ريشتي لأرسم دنيا فوق كل جمال

أول أمس نقرت نقرتين على باب الخيمة
واليوم أتدحرج صوب الانقلاب الشتوي
لاهثاً خلف بقرة صفراء
فاقع لونها

ذلول تثير الحرث
بقلب باهت يثير الشفقة

كأن سمائي لا تطال أصابعي ... فها أنا موصول ببعض حبالي
غيابك محسوب عليّ تدللاً ... فويلي إذا فارقت بعض دلال

موجة إثر موجة
وسحابة فوق سحابة
همّي
وأنا يابس كحطب المواقد
مرمي على الطرقات
والموانئ والحارات
بين جبلة واللاذقية
وبين بين

مواسم أحلامي جنيّ... ومراكبي ... هشيمٌ.. وحالي لا يوائم حالي
على الوجه والكفين منك علائم ... وفي الروح والأنفاس هبّة شال

مدن وقرى وجبال
نساءٌ وأطفال وصبايا
حارات وأسماء وأفئدة
كلها في البال
والباقي لأول الشهر

يقولون مرّت من هنا... هل ع قتما ... فقلت لهم: مرّت كذاك ببالي
مرور غزالٍ أيطلاه تلاصقا ... هزالاً.. وجوع الروح بعض هزال

أحد منكم يقول لي لماذا

معلم.. طالب.. كتاب
راع..
أحد منكم يقول لي
لماذا أنا على قارعة الدرب
وفوق هذه التلة

سئمت تكاليفي.. سئمت قصائدي   وها أنا مرميٌّ بباب سؤالي
وفي النفس أمداءٌ تطول بطولها   كمرّ ليالٍ في الشقاء طوال

❑❑

أُجادِلُ بالّذي هوَ أخْضَرُ

محمد علاء الدين عبد المولى

لبستُ جَحيمي بعدَ منتصف اللّيل
وآنستُ حلماً أحدبَ الظّهْر، كالكهل
وحاورتُهُ في موجباتِ ظلامِه
فأنكرَ مغزاها، وقالَ: ألا قلْ لي
تراهُ عَجوزاً لا عكاكيزَ حوله،
ولمّا رآني قامَ؟ هل قامَ مِن قبلي؟
تراني من أحفاده فوقَ كوكبٍ
يشعّ غباراً في فضاءٍ منَ الوحل؟
له نبرةٌ في صَوتِهِ المُرّ، طعمها
كطعم حريقٍ هبّ في جسد الحقل
وإن مالَ نحو الرّيح مالَ صنوبرٌ
ليحميَ من عشاقِهِ اثنين في الظلّ
مددتُ له أفقاً ليطلقَ طيره
فدوّى كإعصارٍ على رقصةِ الطبْل

حفرْتُ له في القلبِ بئراً مضاءةً
تروّى قليلاً... ثمّ... لا بدّ أن يدلي
فأنزلَ فيها صوته مثلَ نيزكٍ
سمعتُ حطاماً شابَ من هولهِ هولي
وحدّق في ذاتي، وقلبَ جمرها
ولمْ يمتلكْ بعضي، فجزأ لي كلّي
وخلّفني... كانت خطاهُ هواجساً
تدقّ على صدري، فأهوي على مهْلي
بقيتُ وحيداً... تحتيَ المهدُ باردٌ
وفوقيَ سقفٌ مدلهمّ الرّؤى مثلي...

* * *

أنا: حلمي... والمستحيلاتُ هفوةٌ
تصحّحُ أخطاءَ الأساطيرِ في الأصل
ورثتُ دمَ اللّعناتِ منْ عهدِ آدم
وكنتُ غرابَ السّوءِ في قصّةِ القتل
تعلّم منّي الدّفنَ قاتِلُ نفسِهِ
لماذا أنا المقتولُ، ما أحدٌ حولي؟
ولدْتُ غريباً عند مدخل خربةٍ
تعشّشُ فيها بومةٌ هجرتْ أهلي

ولمْ يكتشفْ ليلي الدّليلَ لحلمِهِ
ووَرْديَ ما زارتْهُ ساحرةُ النّحل
إلى أنْ طواني الحزنُ خرقةَ عابدٍ
أصابعهُ مرّتْ على مغزل النّول
ففصّلَ جلبابَ الوُجودِ لقدّه
وقامَ مقاماً فاضَ عَنْ رعشةِ الوصل
وأوقفني في موقفِ الحرْفِ قال لي:
لكَ الألِفُ العلياءُ، كنْ رافضَ الذّيْل
أجلْ، هكذا تأتي الرّسالاتُ فجأةً
على رسْلها أنمو، وتنمو على رسْلي
لماذا أرى سَقفَ الزّمان طحالباً
وكنتُ له نهراً يبشّرُ بالنّخل؟
هُنا لعبةُ الأمواتِ، يهجمُ أجربٌ
على أصغر الأنهار، يُعديهِ بالسّلّ
ويمضي على إيقاعه الفظّ آخَرٌ
وفي لحظةٍ تغدو المُحيطاتُ كالسّيْل
خيالُ أفاعٍ مشرئبّ ملوّثٌ
يسدّ ينابيعَ الصّهيل على الخيل
لنأكلَ أصنافَ الجليدِ بكوخِنا
وقد سالَ من أقدامِنا موكبُ النّمل

ونشربُ نخبَ الفاقدينَ وجوههم
نرتّلُ في أعماقنا آية المَحل
فهل علمتْ عرّافةُ الماءِ حالنا؟
جرَيْنا، فمنْ ويلٍ يقودُ إلى ويل
لنا في هضابِ الخوفِ نبت تحجّرتْ
وريقاتُهُ، فالغيمُ صارَ بلا شكل
وفي كوكبِ العطشى رأيتُ قصائدي
تهاجرُ والأحجارُ في جوفها تغلي
تفتّش عمّا يُنقصُ الليلَ قطعة
وفيها مفاتيحٌ تدورُ بلا قفل
أشرّدها قبلَ الجهاتِ وبعدَها
ولستُ أبالي إنْ تراءَتْ بلا شكل
أنا عصفُها الأعلى، أهيلُ زوابعي
على ليلها حتّى يوائمَه ليلي
ومن جهةٍ ما، في معارج روحها
أتت جوقةُ الأطيارِ زرقاءَ غنّتْ لي...
أشاءُ لها أرضَ المواسم فتّةً
يسلّمها فصلٌ مثيرٌ إلى فصل
أذكرُها وقتَ ارتديتُ ظلامها
وكيفَ أضاءتني بأعينها النّجل

وأرْضِعها حبرَ الأساطير من دمي
لها نهدُ عشتار، ولي نكهةُ البعل

***

أنا: حلمي، في راحتيَّ جماجمي
ولكنْ سأبقى دائماً أخضرَ النسْل
إذاً... ولأعدْ نحوَ البداية، هذه
نهايةُ أسفاري بمستنقع الذلّ
أنا الكائنُ المنسابُ من سلّةِ الشذى
أسيرُ كأنّ الأرضَ تمضغُ من نعلي
ولم أحتملْ ترويضَ قلبي لينحَني
وكيفَ؟ وهذا الحَوْرُ في طوله ظِلّي؟
أربّي حروفي في جرار عتيقةٍ
وحين أراها أكملتْ غيَّها، أمْلي
فليسَ غريباً أن تكونَ قصيدتي
مذهَّبَة الأنفاس بين يدَيْ فحل
وشُبّهتُ في غار لمن يصلُبونني
وهلْ شاعرٌ ما ذاقَ منْ ألم الرُّسْل؟
أحطمُ أنساقَ الرّمادِ بمِعْوَلي
وأطعمُ تمثالَ الطّواغيتِ من نصْلي

أنايَ التي تَرْوي، هي الكونُ كلّهُ
مداراته شابتْ على ما رأى طفلي
أنايَ التي تعدو الينابيعُ خلفها
تنادي بأهل الصّقور أن يفعلوا فِعلي
وما أنا وحدي أنسجُ العشبَ مئزراً
بل الأرضُ، كلّ الأرض، تلبسُ من غزْلي
هو الكونُ نزْفُ اللّون من لوحةٍ هوَتْ
على مسرح الأنقاض تبكي على العدل
دعوتُ مجرّاتِ الزّمان لحفلتي
وأعرفُ أنّي موحشٌ آخرَ الحقل
ولكنّها عاداتُ قلبي... يحنّ لي
يواصلُ تلطيفَ الجنازات من أجلي
ويمعنُ في عَزْفي على ريشةِ النّدى
إذا يبستْ صَمتاً يقول لها: ابتلي
هوَ القلبُ صيّادُ المجازاتِ، يختلي
يراودُها عنه لتبلي كما يُبلي
يغرّرُ بالرّؤيا الحَرام لتنجلي
وقبلَ تجليها يُشيرُ لها: صلّي
ويأمرُ بالكشفِ المبين إناثه
ليدخلنَ حمّامَ القرنفل والفُلّ

وقلبي أميرُ الحزن منذُ طفولتي
فإن كنتُ أبكي؛ إنّها دمْعَةُ النُّبْل

***

أخيراً... وذاكَ الحلمُ كانَ معلمي
يهيّئُ لي قوماً لكي يفقهوا قولي
ويشرحُ صدْري بالنّجوم، يعبّ من
ثمالتها سفحٌ يدورُ مع التلّ
فيا سيّدي العالي أتيتُكَ عالياً
يدي: طلّةُ الوادي على واسع السّهل
عرفتُ كثيراً يا مُعلّمُ... ضُمَّني
أخيراً... وشيّعْني... أنا جثّةُ الكهْل

٢٠٠٧/٧

□□

جراحُ غزة

محمد حسن العلي

قلبي بغزة فيهِ الجَمرُ يتقِدُ نيرانُهُ استعرت من هول ما يَجِدُ

قلبي بغزة أطفالٌ تُمَزِّقهم مخالبُ الغدر.. مع أحلامِهم وئِدوا

خطبٌ ألمَّ فأدمى القلبَ من غُصصٍ لم يستطعْ حملها لبٌّ ولا خلدُ

يا من رأى دمعة الأطفال صارخةً يا ربِّ كيفَ ينوحُ الطائرُ الغردُ؟!

*

جراحُ غزة في نفسي تؤرِّقني يجتاحُ عينيَّ ليلٌ كلُّهُ سَهدُ

هنا دمارٌ.. هنا موتٌ هنا ألمٌ ويلطمُ الزَّهرَ في ليمونها الكمدُ

هنا شهيدٌ وأشلاءٌ له.. وهنا طفلٌ يفتشُ عن أهلٍ.. فلا يجدُ

*

الواهمونَ بأنَّ الحصنَ يمنعُهم من تحتِ أرجلِهم قد مادتِ الجُرُدُ

جاؤوا يؤازرُهم زوراً "أبو لهبٍ" من أجل حاطبةٍ في جيدها مسدُ

هم يشحذونَ سكاكينا وإخوتُنا يقدمونَ شَباةَ النَّصلِ إن فقدوا

لا يسألون يدَ الجلادِ إن بطشت ونحن نُسألُ إن هانوا وإن جلدوا

جاؤوا وقد عقدوا أمراً وأفشله صمودُ شعبٍ وحلَّ الله ما عقدوا

أشبالُ غزة من غيلانِها انطلقت ... ضياغمٌ جُرحت كالرّميةِ انجردوا
يُصلون ناراً.. ونارُ الشّامتين لظىً!! ... وذنبُهم عندَ قومي.. أنّهم صمدوا!!
تململَ الصَّخرُ.. غالَ الموتُ عائلة ... لم يَبْقَ زوجٌ ولا أمٌّ ولا ولدُ
وبعضُ أعرابنا ضلّت رواحلهم ... صلّوا لـ "ليفني" وفي محرابها سجدوا
يستمرئون دمانا دونما خجل ... كأنَّ غزة لم يسمعْ بها أحدُ
لهم عيونٌ.. ولكن دونما نظر ... ما تنفعُ العينُ إن أودي بها الرَّمدُ؟
كأنّما القصف أنغامٌ لهم.. رقصوا ... على الدّماءِ وفي غُدرانِها ابتردوا
نيرونُ أشعلَ نارَ الحقدِ فانصرفوا ... لم يطفئوا النّارَ.. بل من نفطهم تقِدُ!!

*

قولوا لمن جعلَ الإسلام رايتهُ ... هنا حُنينٌ.. هنا بدرٌ.. هنا أحُدُ
إن تنصروا الله ينصرْكمْ.. وإن تهنوا ... لن يرحمَ اللهُ.. من عن نصرهِ قعدوا
من يزرعون أضاليلاً.. فهل عرفوا ... أن المواسمَ ويلاتٌ إذا حصدوا
ويرفضونَ.. ولو حبراً على ورقٍ ... تا اللهِ إن دخلوا في قريةٍ فسدوا
تا اللهِ سوأتُهم بانت.. ومكرهمُ ... قد حاق فيهم.. فبئسَ الرّفدُ إن رفدوا

*

يا أهلَ غزة.. يا أهلي.. ويا وطني ... ويا قلوباً على الإيمان تتّحدُ
شدّوا الرّحال.. صعيدُ القدس موعدنا ... ومن تخاذلَ مسخٌ ماله رشدُ
إذا يلوّحُ مقلاعٌ لأصغركم ... ترى كبيرَهم في الدّرع يرتعدُ
زيتونُ غزّة من آياتِ عزّتنا ... وقد تجذّرَ.. لم يأبَهْ لمن حقدوا
ولا تهاونَ.. لا خوفٌ.. ولا وجلٌ ... كم لبوةٍ وثبت.. أشبالها فُقدوا

والقدسُ إن صرخت يوماً لنجدتِها أموالنا دونها والنّفسُ والولدُ

*

العيدُ فرحةُ أطفالٍ.. وقد سُلبت لا عدت يا عيدُ.. إن أعداءنا سَعِدوا

لا عدت يا عيدُ.. إن لم ينتصرْ وطني أو ينجز الله للإسلام ما وُعدوا

و"بيتُ لحمَ" بها الأجراسُ باكيةٌ نبضُ المسرةِ في النّاقوس مفتقدُ

وغوطةُ الشّام لم ترقدْ محاجرُها والظالمونَ على أنّاتِنا رقدوا

وها هيَ الشّامُ.. في شريانها بردى دماؤها لكمُ إن شئتم.. فردوا

يستأسدُ الذئبُ إن هانت فريسَتُهُ يروعُ الغابَ.. حتى يزأرَ الأسدُ

٢٠٠٩/١/٣

□□

توبة

سهيل نجيب مشوح

ما الذي يجمع بيننا أيّها الصديق البغيض،
سوى ربطة العنق،
ورائحة العطر المسيّل للشهوات البذيئة،
والوقوف الطويل أمام المرايا لتزيين صورتنا القبيحة،
ومضغ اللبان،
وكيل الشتائم للبائسين، الذين نمر بهم على قارعة الطريق..
يمسحون نوافذ سياراتنا الفارهة،
والجياع الذين نراهم من خلف الستائر؛
ينبشون نفاياتنا الفاخرة
يبحثون فيها عن أي شيء
يقايضون به رغيف أطفالهم؟!،
أو كسوة للشتاء الرجيم،
أو يبذخون قليلاً، فيبتاعون دواءً حميداً لأمراضهم..
فللفقراء أمانٍ خبيثة،
ولهم.. ربٌّ رحيم!.

* * *

ما الذي يجمع بيننا أيها الصّديق المضلّل،
سوى كأس.. ورأس سريع العطب،
وبعض الحنان القليل الدسم،
وأظفارنا الجارحات..
وأنيابنا القاطعة..
وهذا العقوق المرصّع بالعفاف الدنيء،
وذاك البرود العجيب..
إذا دخل الموت قرية آمنة، فاجتثّها
وولّى على عجلٍ، غير آبهٍ بالضحايا،
وتلك الرغبات الجريئة..
في بلوغ السماء على جثث الآخرين،
لنقطف نجمة؛ نتباهى بها في ليلة راقصة،
وسوء النوايا إذا جاء يوم الحساب،
أو.. إذا وقعت الواقعة!.

* * *

أيهذا المزمّل بالحقد،
والقسوة الداكنة
ها أنذا أرفع راية ضعفي،
وأمشي إليك حسيراً.. كسيرا؛
يصفّدني الخوف من هامتي إلى أخمص

قدمي،
فدعني أطهّر روحي من غيّها،
وضع شارة فوق قلبك،
كي أصوّب نحوها دون خوف،
لتمضي الرصاصة إلى مستقرّها دون عناء،
فتنبش أحقادك السوداء..
تبعثرها على بقعة من دمك...
قلبك يعلو.. ويهبط..
ثم تسقط جثة فاسدة.

❑❑

علّمونا

محمد طارق الخضراء

- ١ -

علّمونا أهلَ غزّةَ.. علّمونا...
كيْفَ يمحو الصَّبرُ.. والإصرارُ...
آثارَ المجازرْ...
علّمونا...
كيْفَ يسمو المَجْدُ.. والثُّوّارُ...
مِنْ عَتْمِ المقابرْ..
علّمونا...
كيفَ يعلو الصّقرُ.. والأحرارُ...
من خلفِ المعابرْ...
علّمونا...
كيفَ يغدو الطّفلُ.. سُنْبُلةً...
وعملاقاً.. وثائرْ...
علّمونا كلَّ هذا.. علّنا نقوى...
على صَمْتِ الحناجرْ...
علّمونا... علّمونا...

- ٢ -

ساعِدونا...
كي نرى.. أطفالنا...
ما بينَ غزّةَ.. والجليلْ...
يَصنْعونَ المجدَ في الوطن المُفدّى...
مِنْ حِصارِ المُستَحيلْ...
ساعِدونا...
كي يكونوا.. أو يصيروا...
مثْلَ آجامِ النّخيلْ...
تطرحُ البَلحَ المُعتّقَ.. والمُوثّقَ..
والأصيلْ
ساعِدونا...
أو تبقى بِنَبْض...
يَصنْعُ الأمَلَ الجَميلْ...
ساعِدونا.. ساعِدونا...

- ٣ -

إنَّ قلبي.. نزْفُ عُمْرٍ...
بين قتْلٍ أو خداعٍ للوعودْ...
كلُّ مَنْ في القدس يَشْكو...
قهْرَ مُحتَلٍّ حقودْ...
غزّةُ الأحرارِ تسْمو...
في العُلا خَفقَ البُنودْ...
إنّ عمري.. سوف يبقى...
رهنَ آمالٍ.. تعودْ...
خبِّرونا...
كيف روحي.. أنبَتَتْ...
في الأرض ألحانَ الخُلودْ...
خبِّرونا... خبِّرونا...

- ٤ -

عَوِّدوا الجيلَ المقاومَ...
للتَّمسُّكِ بالسِّلاح...
أنْ يكونَ الحقُّ.. رمزاً...
لاعتِباراتِ الكِفاحْ...
عوِّدوا أبْطالَ شَعْبي...
أن يكون الطِّفْلُ.. نسْراً...
لا بُكاءٌ.. لا نُواحْ...
رغمَ أشْلاءِ الضّحايا...
أو تعاويذِ المنايا...
رغمَ آلامِ الجراحْ...
عَوِّدونا أنْ نرى...
فيكمْ حياةً...
وانبثاقَ الفجْرِ مِنْ صَخَبِ الرِّياحْ...
عَوِّدونا... عَوِّدونا...

- ٥ -

عَطِّرونا...
مِنْ عبيرِ الأرضِ.. في وطني...
ومنْ طفلٍ يقاومْ...
عَطِّرونا...
من ندى الفرسانِ.. والشُّجْعانِ...
عَزْماً في صُمودٍ.. أو مَلاحِمْ...
وازْرَعُوا أرضي.. بروحي...
في سنابلَ مِنْ مناهِلَ أو مكارِمْ...
كي يدومَ المَرْجُ فيها...
لا يُهادِنُ.. أو يُساومْ...
أنتُمُ من نفْحِ أرضي...
أنتُمُ من عِطْرِ سُهْدي...
عَطِّروا... عَطِّرونا...

- ٦ -

سامِحونا.. أهْلَ غزّةَ...
سامِحونا...
إنّكمْ في السّاحِ.. رَمْزٌ...
للإرادةِ.. والبَسالةِ.. والتّفاؤلْ...
جارُكُمْ.. عَرَبيٌّ إنّما...
قد تواطأ.. أو تخاذَلْ...
سامِحونا أهْلَ غزّةَ...
إن حَزِنّا للمحارِقْ...
أشْعلوا النّارَ المُسْتقِرّ...

أحْرَقوا الأطفالَ أكثرْ...
سامِحونا...
إنْ ألِمْنا...
من زعاماتِ المَهانةِ.. والخيانةِ.. والمجازرْ.
سامحونا...
إنْ يَئِسْنا...
مِنْ قراراتِ المجالسِ.. ضِدَّنا...
في كلِّ هَيْئاتِ التَكبُّرْ...
سامِحونا...
لو غضِبْنا.. لانحيازٍ.. أوْ تجبُّرْ...
كم تمَنَّيْتُ الأماني...
أو ذهبتُ إلى التَّفاني...
عندكم كيْما أقاتِلْ...
أنتُمُ رَمْزُ الكرامة...

أنتمُ "جمل المحامِلْ"
أنتم النَّصرُ المُؤزَّرْ...
أنتمُ الوعدُ المُظَفَّرْ...
هذه أشعارُ حبِّي...
واعتزازي اليَوْمَ أكثرْ...
أنتُمُ آمالُ فخْري..
من شذا وَطَني المُعَطَّرْ...
أنتمُ في المجدِ أعْلى...
أنتمُ الهاماتُ أكبرْ...
سامِحونا... أهْلَ غزَّة
سامِحونا... سامِحونا...

❑❑

أبو الزلف

صالح الرحال

إلى جمال سيّد يوسف

أبو الزلف الذي انتقل من حارته الشعبية مُجبراً، بعد أن شقت البلدية شارعاً جديداً في حارته ذات الأبنية المتلاصقة، فأخذت في جملة ما أخذته أكثر من نصف بيت أبي الزلف، المكون من غرفتين ومطبخ ومنتفعات، هذا البيت الذي ضمَّ أبا الزلف لأكثر من عشرين عاماً مع زوجته وبناته الخمس، اللواتي ولدن وتربين فيه، لم يرزق أبو الزلف بغلام خلال هذه الفترة الطويلة، ولكنه لم يكن حزيناً، كانت زوجته بالتعاون مع بناتها تمتص ذلك الحزن الشفيف الذي ينتابه متقطعاً، بسبب فقدانه الولد الذكر.

(أبو الزلف)، ذلك اللقب المحير الذي يحمل صفات متناقضة كثيرة في السيرة الشعبية، كيف التصق به، وحلّ تماماً مكان اسمه (مصطفى الحلاق)، لا أحد يعرف، فهو لقب قديم، قدم وجوده على هذه الأرض، وأغلب الظن أن أمه كانت أول من ناداه بهذا اللقب وهو طفل صغير، ثم أصبح لقباً دالاً عليه.

أبو الزلف يرتاح كثيراً حين ينادى بهذا اللقب في السوق أو الزقاق، أو وهو واقف خلف بسطة الألبسة يبيع للناس في المدينة أو القرى المجاورة.. وقد يشعر بأهميته في بعض الأحيان إذا دعاه موقف إنساني، فيسرع لتلبية واجب ما يلوح أمام باصرتيه.

مهنته هي بيع الألبسة (الستوك) بأسعار مقبولة شعبياً، يشتريها مضروبة من معملها بالجملة ويبيعها متفرقةً لأصحاب الحاجات.

مستور الحال، لم يطلب في حياته ديناً من أحد، على حين أنه كان يلبي بعض حاجات الجيران على قدر استطاعته.

حين أنذر بأن بيته سيهدم في الأيام القادمة مع بيوت أخرى مجاوره أنذر أصحابها بالطبع، وأن البلدية ستعوضهم فلوساً محترمة ثمناً لبيوتهم التي ستهدم، لم يكن من السهل على أبي الزلف أن يغادر حارته وبيته الذي آواه طيلة هذه السنين، على الرغم من ضيق مساحته، ولكن ليس باليد حيلة، أخذ فيما بعد الفلوس التي دفعتها البلدية، وأضاف إليها كل ما ادخره في حياته من أرباح ألبسة الستوك، ليشتري شقة في عمارة حديثة هي مأوى لذوي الدخل المحدود، وليس فيها من الفخفخة واتساع اليد وما يوحي بأهمية أصحابها إلا القليل، ومع ذلك فإن بيته الجديد مؤلف

من ثلاث غرف مع منتفعات جيدة ونظيفة، دائمة المياه، في الطابق الثالث من بناية حديثة، وللأمانة فإن بيته هذا هو أفضل وأوسع وأنظف من بيته القديم، ولكن الحنين المعشش في روح أبي الزلف لما مضى من عيش وألفة للمكان والسكان، ليس من السهل عليه أن ينساه أو يتناساه.

حاول أبو الزلف أن يتأقلم مع بيته الجديد وعمارته الجديدة بما تضم من عائلات غريبة عنه كليا.

زوجته (خديجة) التي تحمل الكثير من أفكار وحياة وشعبية أبي الزلف، هي الأخرى كان ذلك الانتقال عليها عسيراً، فهي قد اعتادت خلال تلك السنين الطوال أن تقضي وقتا ليس هيّنا أمام باب بيتها القديم المؤلف من طابق واحد مثل بقية المنازل، مع جاراتها في ذلك الزقاق يتحدثن عن الطعام وأشغال المنزل والمنظفات وغلاء الأسعار والبنات، وحتى عما أسمينه بقاتل الأطفال وذابح العراق: (جورج بوش)، وهن يلعنه، ويستعن بالله عليه. فتنبري في هذه في هذه اللحظة الأستاذة (لطيفة)، وهي إحدى الجارات، و(الأستاذه) لقب لها دون عمل تقوم به في مؤسسات الدولة، فهي أكثرهن ثقافة، إذ إنها قد وصلت إلى الصف الثاني الثانوي حين زوجها أبوها، فاضطرت إلى مغادرة المدرسة وإلى الأبد، ولقب الأستاذه كان يطلق عليها من جاراتها في حالتين متناقضتين، الأولى للتفخيم وللتدليل على علو شأنها وعلى فهمها للأشياء والحوادث التي تجري حولهن، والثانية استهزاءً وسخرية، ربما بسبب ترفعها وادعائها لما لا تعلم، واللقب هنا وما يحتويه من معانٍ ملغومة هو حسب ما تريده المتكلمه، حين تناديها ب: الأستاذه.

لطيفة اعتادت على جاراتها وأحبتهن، وكانت تخلط الهزل بالجد، ولذا فإنها كانت تعطي في بعض الأحيان معانياً ملتبسة فوق طاقة تلك النسوة، فيشعرن بقيمتها، بقيمة المتعلم والتعليم، كانت تقول لهن لطيفة وهن يتحدثن عن أخبار الساعة وعن ذابح العراق، عن.... ((إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم)) وتصمت.. فيصمتن متظاهرات بالفهم وعمق الآية القرآنية.

خديجة أحبتهن كما أحببنها، وأحبت تلك الحارة القديمة العزيزة، مع كل تلك الرائحة المهمة المختلطة ببول أبنائهن وتعفن تلك الأوساخ والقاذورات المركونه في زوايا الأزقة، خديجة لن تنسى تلك الرائحة إلى يوم القيامة. أما البنات الخمس اللواتي نزحن مع الأب والأم عن حارتهن القديمة، كنّ الأكثر فرحاً، فهنّ جيل جديد، حداثوي، مأخوذ بتلك المستجدات التي لا تنقطع.

ما إن استقرت عائلة أبي الزلف في الشقة الجديدة الكائنة في الطابق الثالث من العمارة الجديدة، حتى شعرت بحركة غريبة في الشقة المجاورة من الطابق نفسه.

شاب قمحي اللون طويل القامة مع نحافة ظاهرة، عيناه بنّيتان، شعر خفيف مع بداية تشكل صلعة في مقدّم الرأس، على أسفل ذقنه شامة سوداء ظاهرة، يُرجّح أنه قد تخطى الثلاثين سنه من العمر، زوجته السمراء تحاول أن تبني علاقات طيبة مع الجيران، دائماً تقريباً هناك شبكة من الأصدقاء والصديقات يزورون هذا البيت.

عائلة أبي الزلف حين انتقلت إلى بيتها الجديد، كان الشاب وزوجته حاضرين،

اندفع مباشرة لمساعدة أبي الزلف في نقل الأساس إلى الطابق الثالث، أمّا زوجته فإنّها كانت تُرتّب هذا الأساس مع السيّدة خديجة في المنزل، ثمّ إنّها وبعد الانتهاء من الترتيب، ذهبت إلى منزلها الملاصق لتعدّ إبريقاً من الشاي وتحمله إلى بيت أبي الزلف، لتشرب العائلتان شاياً ساخناً، فيما بعد وفي تلاحق الأيام استطاع أبو الزلف أن يكوّن فكرةً ما عن سكان تلك العماره.

قيل له: احذرْ يا أبا الزلف من هذا الشاب القاطن إلى جوارك، إنه ينتسب إلى الحزب (س) وهو حزب محظور، ينعته أصحابه بالتقدمي والعلماني و...

وهو كما تعرف يُناصب العداء لكلّ ما هو سماوي والعياذ بالله...

أبو الزلف لم يندمج مع الشاب كما كان يحصل له في حارته القديمة، فهو أي الشاب من عمر أبنائه، ثم إنه وكما يظهر عليه مثقف.....

وأبو الزلف في سريرته لا يحب هذه الصفة كثيراً، فهي تشعره بقلة أهميته وبجهله تجاه الآخر، علاوة على ذلك فالشاب يمتلك صفات قبيحة في نظر أبي الزلف، فهو لا يخلع سروال الجينز، وما يوحيه هذا السروال عن صاحبه من تسيب وأعمال صبيانية وابتعاد عن الوقار، صاحباته كثيرات وأصحابه أيضاً، أكثر من مرة رآه معهن داخلاً خارجاً من المنزل، لقد حاول مرة أن يزجره وأمام الشاب وخلفه فتيات عاريات السواعد، يتحدثن معه ويتضاحكن ولكنه تذكر أنه جاره وأنه قد مدّ له يد المساعدة في يوم انتقاله إلى منزله الجديد، فكفّ عن الردع، وبالمختصر فإن سلوك هذا الشاب لم يعجب أبا الزلف، ولذا فإنه حثّ زوجته وبناته على عدم الاختلاط أو الحديث مع هذا المنزل الملاصق، وقد فكر أبو الزلف أن يبيع شقته تلك ويستبدلها بشقة أخرى، كي يستقرّ قلبه، شعر بالندم شعر فيه كثيراً حين ترك حارته القديمة، كان يقول في نفسه: هذا البيت ـ والمقصود بيت الشاب ـ سيخرب البنات، أعوذ بالله

بناته كن مأخوذات بزوجة الشاب، وحتى بعد أن تلقين الوصيّة من الوالد، كن لا يعدمن الوسيلة في الالتقاء بالسيّدة (نبيهة) زوجة الشاب (أحمد)، من وراء ظهر أبيهن.

((أخلاق عالية، وتقديم خدمات، تصوّري يا أمّي أنّ نبيهة التي يتحدّث أبونا عنها وعن زوجها ذامّاً أخلاقهما، هي التي توصينا بعدم الانجرار أو الانصياع لرغبة أولئك الشباب، الذين لا شغل لهم إلا لفّ الشوارع وإغواء البنات)) هذا ما كنّ يقلنه لأمهنّ خديجة.

وخديجة تحتار في أمر المنزل المجاور، هي بدورها أحبّت نبيهة وأحبّت الشاب كابن لها، ولكن ما كان يُشاع عنه وعن حزبه وأصدقائه وصديقاته، وما حدث في بيتهم من...، كان يجعلها تفرمل العلاقة كثيراً، وخاصة فإنّ هذه الفرملة تريح أبا الزلف، وهي لا تريد أن تعكّر صفو زوجها.

وتمرّ الأيام، لم يلحظ في سلوك الشاب ما يدعو لأي ريبة تجاه بنات أبي الزلف، وأحمد بدوره قد لاحظ مع زوجته نبيهة حالة أبي الزلف، فاقتصر في علاقته ولم يرد أن يفرض نفسه عليه.

في مرّة واحدة كان أبو الزلف يحمل على كتفه جرّة الغاز صاعداً السلم إلى الطابق الثالث، وفي منتصف الطريق كان أحمد ينزل هابطاً، أبو الزلف يلهث من التعب فهو مدخّن قديم، تجاوز الخمسين من عمره، اندفع الشاب بكلّ ما فيه من... ليأخذ الجرّة من أبي الزلف ويضعها على كتفه صاعداً بها، يوصلها إلى الطابق الثالث ويدقّ جرس باب أبي الزلف، يتركها أمام الباب تماماً، وينزل مرّة أخرى، يلتقي بأبي الزلف ثانية، ينظران إلى بعضهما، تتلاقى أحداقهما، أبو الزلف يشعر بامتنان لهذا الشاب الذي في عمر ابنه، والشاب ينظر إليه بعينين صافيتين يملؤهما حبّ عصيّ على التفسير، ويضع الشاب يده على كتف أبي الزلف قائلاً: اعتبرني ابنك يا عم. أبو الزلف: وأعزّ إنْ شاء الله...

يدخل إلى منزله ويعيد القصة على خديجة وبناته، وكيف اندفع هذا الشاب وأخذ الجرّة منه بعد أن هدّت حيله، صاعداً بها...

((والله إنّه صاحب مروءة، ولكنْ يا حيف إنّهُ..... الله يهديه))

هذا ما كان يردّده أبو الزلف.....

وفي عصر يوم قائظ كانت خديجة تفتح باب منزلها وتهم بالخروج، لترى أحمد قد وصل إلى باب منزله توّاً، يدير المفتاح في القفل وهو يحمل أوراقاً بيده اليسرى، يضمّها إلى صدره، حاول أن يخفيها مرتبكاً، إلى درجة لفتت انتباه خديجة، ولكنه رغم ارتباكه لم ينس أن يقول لها: كيف حالك يا خالتي خديجة.

ـ الحمد لله يا وليد.

دخل بيته وأغلق الباب.

خديجة كانت تريد الخروج من المنزل، فعادت إلى داخله وهي تقول: يا ستّار.

أبو الزلف من الداخل: ماذا بك يا امرأه؟

ـ يا أبا الزلف... إنّ جارنا أحمد خطير، وله علاقات علاقات!!

ـ ماذا تقصدين

ـ إنه يحمل أوراقاً، وفيها على ما بدا لي بليّات.

ـ يا امرأه.... لم تري شيئاً... إنّه جارنا على أيّة حال

ـ نعم نعم

لم يمض أكثر من ثلاث دقائق إلا وكانت أصوات وجلبه تسمع أمام منزل أبي الزلف، يقوم مسرعاً إلى الباب فيفتحه، ليرى مجموعة مؤلفة من أربعة أشخاص، وقد همّوا بالدخول إلى منزل الشاب أحمد.

إنّ هيأتهم والثقة الظاهرة في وجوههم، وعدم مبالاتهم به حين فتح الباب، توحي أنهم رجال تحرّي وأمن.

البابان مفتوحان (باب أبي الزلف وباب أحمد).

صوت واضح يقول: أين هذه المنشورات التي كنت توزّعها عصر هذا النهار يا...

أحمد مرتبكاً: ليس معي شيء كما ترون.

الصوت: أنت تكذب، نحن نراقبك من زمان، إنّكم عصبة مأجورة للأغيار، وتعملون ضدّ مصلحة البلد، وها قد حان الوقت...

خديجة لم يكذّبها حدْسُها، نظرت إلى أبي الزلف نظرة عميقة، واندفعت داخلة إلى بيت أحمد، واندفعت البنات خلفها،

كانت سرعتها في الدخول مربكة لأولئك الفتية الأربعة الذين اقتحموا منزل أحمد، كانت تولول صارخةً ((يا حيف على الذي لا يستحي، يا حيف.... بنات الناس ليست لعبة، بأي حقّ تسمعوهن الكلام القذر، وتحاولون المساس بهن، أليس عندكم أمهات وأخوات.. يا حيف، يا حيف))... وهي تضرب على وجهها، وقد ظهر أكثر من نصف شعرها الأمامي....

أربكت رئيس الدورية فعلاً... مشدوهاً لم يستطع أن يفهم تماماً لماذا تصرخ هذه المرأة الخمسينية التي في عمر أمه... وبناتها الفتيات خلفها وقد ظهر على وجوههن علامات الغضب والتحدّي أمّا خديجة فإنّها دخلت مباشرة وبتلك الهيئة الصارخة إلى غرفة النوم التي فيها نبيهة، نبيهة تلك كان قد تجمّد الدم في عروقها من الرعب.

كلمة حادة آمرة قالتها خديجة لنبيهة: أعطني الأوراق...

كانت نبيهة تحاول أن تخفي تلك الأوراق تحت الفراش.

خديجة وضعت الأوراق في سروالها خارجة، وبصوتٍ عالٍ مؤنّب موجهٍ إلى رئيس الدوريّة: يا ولدي أنا مثل أمّك، وهؤلاء أخواتك ـ وأشارت إلى بناتها ـ ما فعله رجالك عيب ثمّ عيب، وخرجت...

كان أبو الزلف في منتصف الباب ينظر بعين شزراء إلى هؤلاء الرجال متوعّداً.

ملامح أبي الزلف الشعبيّة وملابسه وسرواله وشكل زوجته و... لا يوحي ذلك إلاّ بالصدق.

ارتبك رئيس الدورية كثيراً وهو يقول لنفسه: ((ربما في صعودنا الدرج أو ونحن نهمّ بدخول العمارة قد ارتكب بعض رجالي خطأ ما مع إحدى هؤلاء البنات... والله عيب)) ونظر إلى وجوههم متفرّساً.. كان كلّ واحد منهم يظنّ أن زميله قد...، فبدا على وجوههم الحيرة والقلق.

رئيس الدوريّة: يا عم سامحني، لا عليك... نحن في مهمّة رسمية، رسمية هل تفهم، عد إلى منزلك، واتركنا نكمل مهمتنا، اتركنا وإلاّ....

تنظر خديجة إلى أبي الزلف نظرة ذات معنى... يفهمها، يترك الدورية ويخرج مع عائلته عائداً إلى بيته.

خرجت نبيهة من غرفتها إلى الصالون متظاهرة بالرعب و....

قائلة: خير... ماذا تريدون؟

رئيس الدورية: نريد تفتيش البيت..

نبيهة: تفضلوا.. أمامكم ما تريدون...، بدت واثقة مما تقول وهي تنظر إلى أحمد.

....

بعد ساعة يدق باب أبي الزلف ليدلف إلى داخل المنزل أحمد ونبيهة وكأنهما شخص واحد، ينهمران على أبي الزلف وعلى خديجة تقبيلاً وعناقاً و.....

أحمد يقول لأبي الزلف: ألم أقل لك اعتبرني ابنك

أبو الزلف: وأنا قلت لك وأعز إن شاء الله.

□□

زينو

نظمية أكراد

كان زينو في آخر حبل الدبكة، يتمايل ويدور ويخبط الأرض بقوة بحذائه الضخم، تتشابك أصابع يده القاسية كالصبار بأصابع أمينة بنت الراعي، كان داخله يغلي، لماذا لا يقدر له ولا مرة أن تتشابك أصابعه مع أصابع سارة أو نجلا أو سلمى الرقيقة الناعمة أو مع عايدة الممتلئة، كان يفكر وأقدامه تخبط الأرض بانتظام كباقي الشباب. رأى سلمى جميلة الجميلات في الضيعة تترك الدبكة وتغمز له بعينيها، مشت أمامه تتهادى، وقفت بالقرب من السور تحت شجرة التوت، فك يده وجرى لعندها كالعاصفة وانغرس أمامها، وهو ينوس بجسمه القصير النحيل ورأسه الكبير ذي الشعر المجعد الكثيف الذي لم يتخلله المشط من زمن طويل.. ابتسمت سلمى، أشرقت الدنيا من حوله أكثر من الإضاءة التي كانت تتوهج في بيت أبي أسعد في يوم فرح أسعد، بادلها زينو الابتسام حتى بان آخر ضرس في فمه وبان أنفه أكبر من الواقع.. كان فرحاً مرحاً فهو محبوب من الجميع. قالت له سلمى بغنج زائد:

ـ خذ هذه الورقة وأوصلها لعبود، لا تترك أحداً يراها.

خطفها من يدها وجرى قافزاً من فوق السور، شم الرسالة، كانت لها رائحة سلمى، قبّلها ثم فتحها وقرأها، اتسعت ابتسامته وتنهد من الأعماق، وركض بسرعة بين الحارات وفوق الأسطح ليقرب المسافة، وهو يلهث سعيداً جلست سلمى على حافة السور تستريح وتنتظر عبود، عاد زينو وهمس لسلمى بكلمات ثم انضم إلى الدبكة وأخذ يزغرد وهو يمسك بيد عائدة الطرية الدافئة. لم تطل سعادته فقد ناداه أبو أسعد ليساعد بوضع الطعام.

دخل عبود بثيابه الأنيقة وقوامه الفارع وابتسامته الجذابة، تعلقت أنظار الفتيات به، كانت عيونه زائغة تفتش عن سلمى الحبيبة، ووجنات سلمى تلتهب بنار الحب المشتعل في قلبها، لم تقترب من الطعام كانت غارقة في النظر إلى وجه هذا الحبيب الوسيم، وعندما جنت الموسيقى وانعقدت الدبكة من جديد كانت يد سلمى تشتبك بيد عبود بعناق حار وتتمايل عليه كغصن بان فتي، واستمرت تدبك حتى انفرط العقد وغادر المحتفلون المكان. تبرع عبود بتوصيل الصبايا اللواتي بيوتهن في حارة سلمى، وبقي هو وسلمى واقفين في مدخل بيتها يتناجيان حتى انبلج الفجر. كان زينو يعتلي السطح وينظر إليها بحب كبير من دون أن يشعر به أحد. أيام وخطبت سلمى لعبود، ويوم زواجهما أحس زينو إحساساً كاوياً من نار قوية شبت في قلبه وبعد عودته إلى البيت بكى بكاء مراً على سلمى التي كان يحبها أكثر من عبود. وهي لا تدري عنه شيئاً. صار زينو مرسالاً لزهرة ثم لليلى ووفاء وحنان وسوزي، الكل.. رجالاً ونساء يحبونه ويكرمونه لأنه يحمل لهم الحب والبشرى والخير، ويستمتع بقراءة رسائلهم العذبة، والكل يظن

أن زينو أمي لا يقرأ ولا يكتب، ولذلك كان يرسل من دون تحفظ وتعطى له الرسائل من دون غلاف.

وعندما يذهب إلى فراشه كان زينو يفكر بكلام الحب الساحر ويتساءل لماذا هو مرسال فحسب ولم تفكر واحدة من البنات أن تعشقه وتكتب له رسالة؟ كان يتألم ثم يضحك بمرارة ويقول لنفسه: الحق معهن.. عندما أكون محبوباً من يكون المرسال ؟.

مع مرور الوقت انقلب سؤاله إلى حسرة ثم إلى حزن دفين، كل أبناء جيله تزوجوا ولم يبق إلا هو، لم يكتب له أن يكون حبيباً أو محبوباً وإنما ملبياً لطلبات الشباب والصبايا المحبين، كان يكتفي بقراءة الرسائل ويفرح بكلمات الحب الرقيقة الملتهبة ويحلق معها إلى الأعالي ويحفظ الأسرار.

لم يفكر أحد أن لزينو قلباً يخفق للحب والجمال، حتى أمه لم تصرح أو تلمح له بالزواج وبأنها تريد أن تفرح به، لم يكن له أب أو أخ يفهمانه ويبثهما لواعجه ويشعران بما يحمل في قلبه من حب لابنة المختار سارة التي تبتسم له ابتسامة ساحرة كلما رأته.. هل كانت تبتسم له أم تسخر منه وتضحك منه وعليه؟

حاول أن يلمح لأمه بالزواج، لكنها كانت تتجاهله وتنصرف إلى الحديث عن الأرض والمواسم والمطر.. كان يعذرها فمنذ فتح عينيه على الدنيا وهي تشقى وتتعب في الزراعة والتعشيب والحصاد وحلب البقرة والتحطيب وأعمال البيت. ذات يوم جلس إلى جانب أمه في فيء العريشة وأخذ يعبث بكومة تراب بعود في يده، وضرب الحائط بصحن فخاري ارتد قطعاً متناثرة، قال بحدة:

أريد أن أتزوج يا أمي كباقي الشباب، ألا تحبين أن يكون لك أحفاد مثل الأمهات، أليس لك قلب؟

ـ تتزوج من أين..؟

لا أعرف.. ابحثي لي عن عروس تناسبك وتساعدك وتبعث السعادة والمرح في هذا البيت الصامت الكئيب أبداً، أنت تعرفين أكثر مني وأنا لا أخالف أمرك وأقبل بمن تقبلين بها. لقد عملت ووفرت، طول عمري أعمل وأعطيك، عملت بكل شيء من أجلك، أنا أحبك، وأنت لا تحسين بوجودي..

ـ يا زينو يا نور عيني من ترضى بك من بنات الضيعة، لا عندك مال ولا علم ولا... ولا شكل حلو.

جاءته الصفعة من أمه قوية، كرجت دمعة على خده داراها عن أمه، لقد نسي وأبعدته دوامة الحياة والعمل المتواصل إنه بعيد جداً عن الوسامة والغنى والحسب. ولكن الفتيات يبتسمن له ويضحكن لنكاته ومرحه وللمحاته الذكية ويصرحن أن السهرة لا تحلو بدونه، لو تجرأ وطلب يد واحدة منهن هل كانت سترفضه..؟

قال لأمه برجاء وود:

ـ جربي يا أمي، لن تخسري شيئاً، وسأ....

ـ سأجرب، سأجرب.

قاطعته كمن تريد أن تتهرب وتغلق باب الكلام

مضت الأيام ثقيلة على زينو ولم يسمع من أمه ولو كلمة واحدة، لا أنها طرقت باباً، أو تحركت خطوة واحدة في هذا الاتجاه.

ذات يوم عاد إلى البيت باكراً قبل عودة أمه التي كانت تتجاهله ولا تحس به، كسر التنور

وأحرق القش المكوم في صحن الدار، وجلس فوق العريشة ينتظر عودة أمه ويرى ردة فعلها. إنها لن تفهم عليه إلا بهذه الطريقة. كان نادماً أشد الندم وهو يرى النار تلتهم القش وتمنى أن تخمد ولكن.. لابد من فعل شيء يلفت النظر.

صعقت أمه.. وأخذت تبكي وتصرخ حتى اجتمع عليها الجيران، وتساءل الجميع من أحرق لهذه الشقية المسكينة الوقود وكسر لها التنور؟ قفز زينو من مكمنه وقال دون أن يرمش له جفن ودون خجل:

أنا من فعل ذلك، لأنها لا تحبني ولا تريد تزويجي، بل تمد يدها وتأخذ كل تعبي وتقول لي ما معك قرش. أنا أحبها وأريدها أن تستريح من هذا العناء وتفرح بأولادي.

بكت أم زينو بحرقة وتمتمت من خلال دموعها:

طرقت الكثير من الأبواب، وكنت أعود بالخيبة، لم أقل لك حتى لا أجرحك يا ولدي، أنا محروقة أكثر منك. ماذا استفدت من كسر التنور وحرق الوقود الذي ذقت المر حتى جمعته لأخبز لك رغيفك.

أحس زينو بالندم والانكسار، هجم على أمه يقبل يديها ورأسها ويعتذر لها، وخرج من البيت وبكى كما لم يبك طوال عمره، بكى لظلمه لأمه وخجلاً من تصرفه معها. فكر كيف يعوضها عن الوقود والتنور. عاد إلى البيت مساء ووضع بين يديها بعض المال وقبل رأسها وقال إنه لن يعود لمثل هذه الأفعال الرديئة أبداً.

ـ يا أمي اخطبي لي أ مينة بنت الراعي من نفس طينتنا، لن يرفض والدها بل سيفرح، وهكذا أضع خبزي على جبنها ونكون أسرة.

ردت بمرارة:

ـ هي أول واحدة خطرت ببالي، ولكنهم اعتذروا، إنها لابن عمها وهي تنتظر عودته ليتزوجا.

قالت بمرارة: حتى أمينة، وجدت من يتزوجها إلا أنت يا زينو.. خرج مسرعاً وصفق الباب خلفه.

غاب زينو عن البيت أياماً عدة، عاشت أمه خلالها القلق والخوف عليه. عاد في ظهيرة أحد الأيام مرهقاً، كأنه خلال هذه المدة لم ينم ولم يأكل.

وهدد بأن يبقر بطن البقرة ويهدم سياج البيت إذا لم تجد له شريكة لحياته. بكت أمه حتى لم يبق لها قدرة على البكاء، ثم قامت وغسلت وجهها وبدلت ثيابها وذهبت إلى مختار القرية. رحبت بها زوجته وسألتها عن زينو وحالها، وذهبت تدعو المختار ليرى حاجة أم زينو التي لم تستطع تخمينها. دخل المختار بهيبته وجسمه الضخم فبادرته:

ـ دخيلك يا مختار ساعدني على زينو وساعد زينو، أصبح يهدد ويتوعد.

ـ على ماذا أساعده؟

ـ يريد الزواج، ولم تقبل به أي بنت من هذه الضيعة، أنت أقدر مني، والناس تحترمك ولا ترد لك طلباً

ـ إلا بالزواج يا أم زينو، من يجبر ابنته على الزواج، وخاصة من...

قالت بألم وانكسار من خلال دموعها:

زينو طيب وابن حلال وكله نخوة وشغيل وسمعته طيبة..

أعرف.. أعرف..

فكر المختار قليلا ثم قال لها: هوني عليك، اتركي هذا الأمر لي، سأسعى له بعروس تناسبه تماماً.

عادت إلى البيت وقد وضعت حملها الثقيل على كاهل المختار.

كان زينو يجلس بالعتمة.. قالت له بفرح وراحة:

ـ لقد تولى المختار أمر زواجك، اعمل وجهز بيتك ليكون لائقاً ببنت الناس.

مضى الصيف وزينو يعمل من الفجر حتى حلول الظلام، وليس هناك أية إشارة أو بادرة من المختار. بعد يوم مرهق قال لأمه: "إن المختار يهزأ بنا". وتجادل مع أمه في حالة غضب، وبعد كلام قاس منها في حقه كسر جرة اللبن ونثر الكشك على الأرض.. أخذت تجمع الكشك وتلم اللبن وتبكي.

ـ لو كان بيدي لزوجتك اليوم قبل الغد لماذا تذيقني المر يا ولدي.

وضعت غطاء رأسها وقصدت بيت المختار لتسأله عما فعل.

هل نسيت زينو يا مختار؟

ـ لم أنس يا أم زينو، أنت تعرفين.. لأن..

ـ أعرف.. أعرف ما تريد أن تقول. لف وجهها الحزن وغاصت في الألم.

ـ "يخليلك" أولادك تسعى من كل قلبك، أصبحت أخاف منه وعليه، اليوم كسر جرة اللبن وبعزق الكشك الذي جمعته لطعامنا. ماذا أعمل، إنه خلقة الله، ومن يعترض على خلق الله، والله التي تقبل به ستعيش سعيدة، الشكل ليس كل شيء والرجل لا يعيبه شكله.

ـ لا حول ولا قوة إلا بالله، عودي إلى البيت، سأزوركم بعد أيام ومعي الخبر المفرح إن شاء الله، وأنا أنتظر خبراً من أهل الفتاة التي كلمت والدها.

قبل نهاية الأسبوع أخذ المختار عدداً من الرجال وشاباً وسيماً من شباب الضيعة، وطرق باب أم زينو:

ـ يا الله يا أم العريس تفضلي معنا لنخطب العروس من ضيعة التلال.

عندما سمع زينو كلام المختار طار فرحاً ولم يصدق أذنيه، وراح يجري في كل الاتجاهات ولا يدري ما يفعل، سأل أمه عن ثيابه الجديدة، قال له المختار:

ـ لا يا زينو وفر ثيابك الجديدة للمرة القادمة اليوم تذهب أمك لترى العروس ونتفق على المهر والتفاصيل، وبعدها ستحضر العروس لبيتك.

رفض هذا الكلام بشدة ومن أولى منه بالفرح ورؤية شريكة حياته والتعرف عليها. وهاج وماج وأصر على الذهاب معهم. أقر المختار بالأمر الواقع وتمالك نفسه حتى لا يجرح مشاعر زينو:

ـ على شرط أن تبقى بالكروم خارج الضيعة ولا تترك أحداً يعرف بأنك العريس

وافق زينو وقبل بكل ما طلبه المختار.

سار الركب وطرقوا باب أبي مرعي

ـ أهلاً بالمختار والعريس وأهله ورجال ضيعة النبع، شرفتوا بيتنا اليوم، أهلاً وسهلاً.

دخلوا غرفة صغيرة فقيرة الفرش، جلس الجميع وبعد انتهاء المجاملات.

تنحنح المختار وأخذ وضعية الجد

ـ نحن يا "أبو مرعي" جئنا نطلب يد كريمتكم لهذا الشاب، بلع الشاب الوسيم ريقه وارتبك، وداهمه تعرق غزير. وتغير أيضاً لون أبو مرعي"، ورجفت يداه، وقف وقال:

ـ من بعد أذنكم لحظة، لأحضر لكم العروس، مضى وقت طويل، دخلت فتاة صغيرة رشيقة ممشوقة القوام، عذبة الابتسامة، ذهل الجميع أمام هذا الجمال وتعلقت العيون بها، وحازت على إعجابهم. سأل أبو مرعي، بعد أن سلمت الفتاة وخرجت خجلى تتعثر بثيابها.

ـ هل أعجبتكم يا مختار، وأنت يا عريس..؟

رد الشاب بسرعة

ـ جداً، إنها رائعة و...

قاطعته أم زين

ـ ما شاء الله يتعجب الملك، جمال وكمال وأدب، وهي ما أتمناه لابني

ـ على بركة الله.. قال المختار منتصراً أمام أبناء ضيعته

والآن يا أبو مرعي ما هي طلباتك، نحن تحت أمرك.

ـ مثل كل البنات يا مختار، أنت أعرف الجميع، وتعرف طلبات البيت ومستلزماته وما يقدم للعروس لتجهيز نفسها ومصاغها وفهمك كفاية، وفي النهاية كل شيء سيعود لكم ولن يبقى عندي منه شيء.

ـ لك كل ما تطلب وزيادة، سيصلك مهر العروس، نحن على عجلة، أسبوع ونعود لنأخذ المحروسة.

ـ لا أعرف لماذا كل هذه السرعة

قال المختار وهو يقف

ـ خير البر عاجله..

زفت البشرى لزينو الذي أتعبه الانتظار وكان قد جمع من الكروم كومة كبيرة من ورق الدوالي ليبدد الوقت الطويل، الدنيا لم تسعه، طول الطريق وهو يضحك وينكت ويغني ويصفق، سأل أمه عشرات المرات عن العروس، وأن تعيد له وصفها، ليتخيل شكلها ويسعد، لم يسعه البيت بل خرج إلى الكروم ليخبر كل أهل الضيعة الموجودين في موسم العنب والتين بالكروم.

عاد إلى أمه لتحكي له بالتفصيل عنها إنه لا يشبع ولا يمل وتتعلق عيناه وقلبه وكل عواطفه بشفتي أمه وهي تصف قوامها الرشيق وحلاوة صوتها وإشراقة عينيها النجلاوين. كانت موسيقى عذبة تنبعث في نفسه من جراء هذه الكلمات، يخرج بعدها إلى العمل بهمة عالية لا تعرف التعب، وكانت ضحكته العالية الصاخبة تجلجل في الكروم والحقول، وكل من يطلبه يعرف مكانه.. تقودهم إليه ضحكته الرنانة العالية. نسي العاملون تعبهم من نكات زينو اللطيفة، أصبح شخصاً آخر تماماً.

افتقد الناس أم زينو في هذا الموسم لأنها كانت مشغولة بتجهيز غرفة بالبيت لتكون لائقة بالعروس الجميلة. رممت الجدران وطينتها ودهنتها وأصلحت الباب واشترت الفرش الجديد، وأدوات الطعام والمطبخ، واشترت الخراف واستعارت القدور، ونصبت المواقد في صحن الدار، واستعانت بالأهل والجوار.

حانت ليلة الفرح، الأم تضحك وتبكي فرحاً، وزينو مشغول مع رفاقه بهندامه وثيابه الجديدة

التي تليق بعريس. استحم ووضع الكثير من الزيوت على شعره الأجعد حتى يهجع ولا يبقى نافراً متمرداً بعد أن شذبه الحلاق واجتث الكثير منه، ولبس سراويل فضفاضة واسعة بعد أن قصرها أكثر من مرة، وسترة كبيرة طويلة الأكمام لا تبدو منها إلا رؤوس أصابعه، وحذاء كبيراً، فبدا كمهرج بأنفه الكبير وفمه الواسع وعينيه الصغيرتين المقترنتين وجبينه الضيق وشعره الكثيف.

وجاء الموكب الذي يتقدمه المختار والأقارب، تسبقه الزغاريد والأغاني، ودخل الأولاد الصغار في المقدمة وتبعهم الكبار، واستقبلتهم أم زينو ترش الحلوى والرز وأوراق الورد على العروس إكراماً وابتهاجاً. كانت العروس مجللة بعباءة من رأسها حتى قدميها ويغطي وجهها غطاء حريري سميك، يمسكها والدها من يد ومختار ضيعتهم من اليد الأخرى، أدخلوها إلى مكان الجلوة وذهب الجميع للعشاء لأن الضيوف سيعودون إلى ضيعتهم قبل أن يتأخر بهم الوقت. تعشوا ودبكوا ورقص العريس وجامل الضيوف، استقبل وتحدث وعاد إلى العروس المجلوة مع المختار وأمه ليكشف عن وجهها ويفتخر بها أمام أهل ضيعته الذين لم يقبلوا أن يزوجوه، ولكنها مانعت..

قال المختار إنها خجولة.

تجمعت النساء وارتفعت الزغاريد وجاء زينو بالنقوط للعروس ورفع عن وجهها.. تراجع.. تلون وجه.. أصفر وضحك ضحكة باهتة، ونظر إلى أمه نظرة كلها عتاب ولوم:

ـ هذه العروس؟

ارتعدت وعقد لسانها:

ـ لا ... إيه ... يا ولدي لا.. إيه... يا زينو.. لقد تغيرت قليلاً

ـ لأي شيء يا أمي، لماذا لم تقولي الحقيقة.. لكنت تقبلت الأمر كما هو

قال المختار محتداً وقد احتقن وجهه الممتلئ

ـ أليس هذا عيباً يا "أبو مرعي".. هذه ليست العروس التي رأيناها

رفع أبو مرعي رأسه وزفر زفرة طويلة

ـ وهل هذا العريس الذي رأيناه يا مختار، والله منذ وقعت عيني على الشاب الذي كان معكم عرفت أنه لن يكون العريس، وأنا نسجت من غزلكم وأحضرت فتاة تليق به وبكم. فالشاب الذي جئتم تخطبون له به عيب وإلا لكان كل أهل ضيعته يتمنون أن يزوجوه، وأنا لو كانت ابنتي جميلة لتزوجت من ضيعتنا. صمت الجميع وتبادلوا النظرات الطافحة بالغضب، وقطعت الصمت المشحون بين الطرفين زغرودة أم زينو وتبعها عدد من النسوة، وعاد الغناء والرقص والتصفيق حتى نهاية السهرة، وودع أهل العريس الحضور ورجعوا إلى ضيعتهم، وقال المختار لزينو: ادخل على عروسك.. مباركة يا أم زينو.

كثر خيرك يا مختار.. الشكر لله ولك.

دخل زينو الغرفة على زوجته بعد أن رحب بها، جلس على حافة السرير حزيناً محبطاً.

اقتربت منه أمينة. وقالت له بحنان: لماذا أنت حزين بيوم فرحك، أي يوم أحق بالفرح من هذا اليوم، أنا لست جميلة كما ترى ولكن سأريك أياماً سعيدة، سأعتني بك وأحبك وأكون معك على الحلوة والمرة، وسأملأ لك البيت أولاداً، قد لا يكونون جميلين ولكنا سنحبهم ونعلمهم ونربيهم أحسن تربية، حتى يصبحوا جميلين بنظر الجميع ويتسابق الناس للتقرب منهم ونيل

رضاهم.

أرخت أمينة أهدابها وبكت، وامتلأ الأفق ظلالاً وارفة من حول زينو

قال بلهفة:

هل أنت متأكدة مما تقولين؟

تابعت أمينة:

ـ إني يا زينو أراك شاباً وسيماً شهماً حنوناً، نحن لبعضنا، لن تندم أبداً وسترى ذلك في الأيام القادمة، وسأكون لأمك ابنة بارة أحترمها وأريحها وأحملها على رأسي.

انفرجت أسارير زينو، ونظر في عينيها وتفحص وجهها وقال بحب:

ـ أنت جميلة حقاً يا أمينة، كما وصفتك أمي وزيادة.

❑❑

تضاريس النوى

فوزية جمعة المرعي

كل شيء يدعو للاختناق. البيت يضيق رغم رحابته.. الكون معتم رغم ائتلاق البدر في صدر السماء، الأغصان محنطة على حفيفها، هدوء يدعو لنحيب بلا دموع.. أنهيتِ صلواتك، فرغتِ من قراءة التعاويذ.. تأملتِ التراتيل المطلية بماء الذهب على الجدران، نفضتِ الغبار عنها.. اصطدم رأسك بدرع نحاسي عند بوابة الغرفة الموشوم بطلاسم الحفظ من كل مكروه، صفعتِ الباب خلفكِ، تبوحين لنفسك بسر، عن عدم جدوى كل ما يحيط بك، انعدمتِ السبل التي تبعث الطمأنينة في روحك. مشيتِ مسرعة، متوترة، تلمستِ كتفك، ثمة شيء يوخزه، تذكرتِ التميمة المعلقة بدبوس على قميصكِ، امتدت يدك إليها بعنفٍ، تخلصتِ منها وألقيتِ بها لا تعلمين أين مرساها. قادتكِ خطاكِ إلى أبعد نقطة في المدينة، توقفتِ تتأملين ما حولك، ألفيتِ نفسك بين الأطلال الأثرية، أصغيتِ إلى نحيب من شقوق الجدران المحطمة، فأجهشتْ أوصالك.

وقفتِ يزنركِ الخشوع، تنبهتِ فجأة أنك تجدفين في بحر العتمة بمجدافين من خوف ورعب، رغم أن السماء كانت حين انطلقتِ في أوج صحوها والبدر في كبدها يبوح بضيائه على الكون بأسره. في هنيهات لا يدرك سرعتها إلا الغيم الذي تهودج على صهوة النور، انقلب كل شيء إلى ظلام دامس، فاختفتْ من حولك مقاييس الذهاب والإياب، غدا الليل مزماراً، تبوح ثقوبه بأنغام الغربة والعتمة والوحشة.

تلمّستِ كتفك بحثاً عن التميمة، لكن رغم التيه الذي سلبك عقلك، تذكرتِ أنك تخلصتِ منها بعد خروجك من البيت ولاحتْ لك وصية جدتك كومضة على سطور الليل بألا تفرطي بها أبداً، ناجيتِ أنفاسك المسجونة في صدركِ بأنه لم يعد جدوى من الندم الآن.

في اللحظة التي جمعتِ بها حروف البسملة لتستنجدي بما حفظته عن ظهر قلبٍ من تراتيل وتسابيح، فرّتْ طيور الأبجدية عن فمك كسرب يمامات فزعات، إذ أرعد المكان بصوت لم تدركي مصدره، فأجفل آخر نطفة من ذاكرتك. حاصرك الإغماء لكن قوة خارقة انبثقت عن كيانك تدعوك للصحو، رغم الظلام الدامس. تراءى لك مشهد شبح يتحرك أمامك، خاطبك بلغة هادئة، بعثت الطمأنينة في نفسك ورممّتْ ما تهتك من أوصالك. حيّاكِ.. بادلته التحية.

انطلقتْ شفاه ارتعاشاتك بالسؤال:

- من أنتَ؟

- لا تخافي سيدتي، أنا من الجان..

- ماذا؟! الجا..ن؟!

لم يكن لحظتها صفحة من ضياء لتسطري عليها أبجدية رعبكِ، فتجمد في شريان بوحكِ حبر الكلام. وأضحيتِ قصيدة رعبٍ بموسقها الذهول.

هاهو يقهقه، فيجلجل صوته برعبٍ أعاد إليك نبض الحياة، فأصغيتِ إليه مطمئنة:

لا تخافي أنا من الجان الأحمر.

ـ الأحمر! ها أنت تشاغلين نفسك لتبددي شيئاً من الرعب قائلة: جميل أنك من الجان الأحمر، الأحمر سيتدرج في نهاية المطاف إلى اللون البنفسجي، ولاحت لك مروج منسوجة بباقات البنفسج، تغلغلت دفقات من أريجها إلى أنفاسك فاهتزت أوتار حنجرتك بأغنية: ليه يا بنفسج

تظاهرتِ باللامبالاة وتحركتِ بضع خطوات، فانزرعت ثانية في واحة الرعب إذ بدأ يتابع كلامه معك، قال:

ـ أنا أعرفك جيداً.. اعرف الآن وجهتك وبماذا تفكرين.

ـ ماذا!

تحركتِ القهقرى بضع خطوات، تلفّت يمنة ويسرى، همست الدموع لخديك بنداء لم يسمعه إلاّكِ قائلة:

ـ أدركني يا زيد.. إنه يعلم كل شيء... وقد اتفقنا أن نلتقي بسرية لنتدبر أمرنا ونضع نقاط اللقاء على حروف الغياب.

بماذا سأجيب

بماذا سأجيب الجان، أدركني، لماذا كل هذا التأخير!

لكن اكتشفت بأنك تناجين رعبك ونفسك بلا جدوى.

ـ هاهو يجفلك بالاقتراب منك قائلاً:

لقد سمعتك تستنجدين به، صدقيني لن يسمعك، وكيف سيأتي وقد تهيكلت بينك وبينه تضاريس النوى.

ـ بل سيأتي لقد هتف لي من موقع قريب إنها مسألة وقت فقط، أرجوك ابتعد عن طريقه كي لا تجفله، إنه لقاء حاسم.

ـ أنا سأبتعد ولكن إليك بهذه الطلاسم، اقرئيها إن شئت أن تعلمي أخباره، ستجدينني في هذا المكان رهن إشارتك ولا تنسي البخور، تطايرت في العتمة حروف التقطت منها:

(بهياغ.. يغها.. بخسانا.. كجو.. زيتا.. نل...)

تسمرتِ في مكانك تصغين إلى صوته وهو يردد طلاسم، جمعتِ حروفها فلم تفهمي أي معنى لها، لكنك حفظتها إذ كررها مرات عدة ثم تلاشى صوته، خشعت من السكون الممزوج بالرعب، انثنت ركبتاك فجلست على صخرة، بدأتْ خيوط الليل تنسل من جبهة النهار، مازالت عيناك ترقبان قدومه. دهمكِ النعاس الممزوج باليأس وعدتِ إلى بيتك تجرك خطا الخيبة. بدأت بتدوين الأيام على صفحات غيابه.. انهالت عليك الضغوط من الأهل والأصدقاء هاهي أمك تحدثك مشفقة عليك مؤكدة حدسها بعدم عودة الغائب، وأن تاجراً ميسور الحال قد تقدم لخطبتك وأنه جاهز لكل طلب، من بيت ومهر وحلي.

لكنكِ قاطعتها والدموع تتهامى على خديك، معلنة عن عدم موافقتك وأن زيداً في طريقه إليك، ورحتِ تؤكدينَ لوالدتك عودته.

حدثتك صديقتك عن عريس تتمناه كل صبية راغبة في الزواج لكنكِ قمعت حديثها بطريقة أفزعتها، وأجابتك بقسوة قائلة:

أرجو أن تتذكري بأنك بلغت الثلاثين من العمر، وهذه آخر فرصة لك..

جلست وحيدة خلف جدار التحدي ترقبين بزوغ نجم يبوح بإشعاع من الأمل، ولكن دون جدوى.

بدأ الحمام الزاجل يحط على أغصان الانتظار دون رسائل. لم يعد الغيم يهمس برذاذ لتعشوشب الفيافي المتصحرة، حتى الريح تلفعت طياتها بالكتمان ونسيت لغة البوح في زئيرها أو سكونها.

سدت السبل في وجهك، أضحيت لقمة سائغة في فم اليأس، فلاحت أمامك طلاسم الجني، هرعت مرغمة إلى السوق تحضرين البخور، وتجلسين في المكان الذي دهمك فيه. وعلى سجوف الليل، سجدتِ ساهمة تحت هوادج البخور، ترتلين طلاسم لا تفقهين معناها، ترقبين شبحاً ووهماً بدأ يتراءى لك أنه الحقيقة الوحيدة التي ستأتيك بالخبر اليقين. انهمرت الدموع من عينيك بغزارة جعلت الجني يتسمر أمامك بحزن.

تحدث معك بلغة لم تجفلك، طلب منك التوقف عن البكاء وأبدى استعداده لمساعدتك في كل ما تعانين.

قلت له بلهفة أرجوك: لقد طرقت جميع البوابات، فلم أصغ إلا لتواشيح الخيبة، وها أنا أمامك أستنجد بك فلا تخيب رجائي بك.

ـ قال لكِ: أرجو أن توافقي على صداقتنا، وسأنقل لك أخباره وأتبعه كظله.

أومأت له برأسك مرغمة، فتابع حديثه معك قائلاً:

إنه يقبع في مكان بعيد وفي موقع لا يدركه الضوء، لا يفصل بينه وبين عالمنا سوى طبقة رقيقة من الأرض، وأستطيع اختراق جدران صمته والتحدث معه في أي لحظة. دهمك نحيب كاد يفجر قلبك، لكن عينيك أسعفتك بالدمع الغزير، اختفى الجني من أمامك. ناديته فلم يجبك، وعدت مثقلة بالحزن إلى بيتك. أصبح البخور زوادتك، بدأت خطاك تقودك إلى موقع الجان بلا وجل، وأضحى هاجسك الوحيد الذي تستقين منه أخبار الحبيب.

باغتك ذات لقاءٍ بأنه معجب بك، وطلبك للزواج قائلاً: أستطيع أن أتزوجك رغماً عنك، لكني لا أود إلا بموافقتك. انتابك الذهول الممزوج بالاشمئزاز، حاولت أن تصرخي بوجهه، لكنك تذكرت أنك في حضرة الجني، ولست قادرة على إزعاجه، وأجبته بهدوء أنك قطعت عهداً على نفسك إما الزواج من زيد أو الاستغناء عن فكرة الزواج. أحسست بشيء من الخوف فتابعت الحديث معه مداعبة أين ستتم مراسم العرس إذا أعجبتك إنسيّة ما، هل سيكون العرس فوق الأرض أم تحتها؟

ـ أجابك بانفعال: إذاً سأذهب إلى زوجتي، ثم اختفى.

ـ زوجتك!! يا لك من امرأة محظوظة، من الجان، وعلى ضرّة أيضاً! حدثتِ نفسك هازئة.

انقطعتِ عنه مدة طويلة، وحبستِ نفسك بين جدران البيت، أحسستِ بعدها بالاختناق، اتخذتِ قراراً بعدم لقائه، لكنه الوحيد الذي يعرف أخبار زيد، أحضرت البخور وعقدت العزم للقائه من جديد.

بدأ حواره معك بلغة سلسة، وعدك بالثراء وتحقيق جميع رغباتك، لكنك أجبته بأن الكون وما فيه من مغريات لن تثنيك عن عزيمتك، وطلبت منه أن يبقى صديقاً حميماً أجابك: لا بأس،

شيء من شيء، خير من لا شيء.

سألته بإلحاح عن زيد: قال: إنه على قيد الحياة، يتحاور مع الأمل حيناً ومع اليأس أحياناً، وقد رسمك بإتقان على أحد الجدران الموصدة عليه.

ثم فاجأك محاوراً منبهاً إياكِ بأن السنوات العشر كادت تنقضي، وأنك مازلت تغزلين من صوف الانتظار وسادة للقائكما.

ـ ماذا؟ عشر؟!

ـ أحقيقة أني لبثتُ في كهف انتظار عشرة أعوام... وحزني باسط ذراعيه على عينيّ.. وروحي في ثمل تهدهدها السنون؟

ـ أفقتِ لحظتها من سباتك، ومن ذهولك، عدتِ إلى البيت، وقفتِ أمام المرآة، تأملتِ شعرك الطويل الذي كانت تضفره أنامل الأمل قد أضحى سنبلة باهتة تنتظر منجل الشيب، وأن الوجه المشرّب بخمرة الصبابات صفحة في دفتر الشيخوخة يستجدي العبرات.

تسمّرتِ أمام جدار الذاكرة تقرئين نقوشاً مطرزة بريشة الروح.. كنت في العرين حين تماهيتما في قصة حب عذري، فاقت بأبجديتها أسطورة ليلى والمجنون. عشرون عاماً من الانتظار، حصادها الخيبة والفجيعة.

زفرتْ أنفاسك تنهيدة طويلة تراشق عليها ملح عينيك، لو لامست ما حولك من وهادٍ لأحرقت ما اخضرّ أو صوح فيها من أعشاب.

ورحتِ تجمعين بقايا من بخور.. ثم تهدج صوتك بطلاسم حفظتها عن ظهر قلب، وبكيتِ بمرارة، وبدأتِ بالدوران حول نفسك تتخبطين في دائرة التيه، فلم يتهيكل أمامك لا جان أحمر ولا أزرق، أحنى الألم والانتظار ظهرك ورحتِ تتوكئين على عصا الذكريات.

وأصبحت حديث القاصي والداني، وهمسة تبوح بها شفاه لشفاه.

وقفتِ ذات مساءٍ على شرفة وجعلتِ تلوّحين لبيارق الغروب، فأصغيتِ إلى حديث امرأةٍ تتناجى مع جارتها قائلة: تأملي معي مشهد المسكينة كانت كالوردة الجورية.

فقاطعتها جارتها قائلة: يقولون إنها تآخت مع الجن وبدأت تكلم نفسها.

هززتِ رأسك لحظها هازئة: آه.. يا امرأة! أضيفي إلى نميمتك معلومة، بأن الجني الذي آخيتني معه قد تخلى عني أيضاً، وأبطل مفعول طلاسم حفظتها عن ظهر قلب ورددتها على مدى عشرة أعوام خلت.

❑❑

الديك

عبد الحفيظ الحافظ

عندما دخل أبو محمود من فتحة باب الدار وقف نزلاء الغرف المستأجرة، وقد تملكهم الخوف والرهبة.

تنحنح أبو محمود، وخفض عينيه إلى الأرض مردداً:

"يا الله... يا الله"، ثم ضرب الأرض بعكازه التي لا تفارقه، مع أنه لا يتوكأ عليها، فأسرع الرجال إلى الترحيب به، وشاهدت أيديهم تغوص في جيوب سراويلهم، لتخرج الليرات الفضية والورقية أجرة لغرفهم.

أصلح أبو محمود من وضع طربوشه المطرز، ونظر إلى الأطفال الذين لاذوا خلف أمهاتهم، واختلست عيناه النظر في وجوه بعض النسوة، لكنهما توقفتا عليَّ، وكنت جالساً أحتسي صحناً من شوربة العدس التي أحبها، مع أن غصةً وقفت في حلقي، ومنعتني من ازدراد قطعةٍ من الخبز، مردداً في نفسي قولاً أسمعه دائماً من أبي:

"السمكة الميتة هي التي تسبح مع التيار".

اقترب أبو محمود مني:

ـ لماذا لا تقف يا شيطان الأرض، وقد أصبحت فتىً؟.

ركضت إلى صدر ساحة الدار، واحتميت بخم الدجاج، وشعرت أن قلبي سيفر من صدري، وكان الديك يقف بشموخ أبي الهول فوق الخم، يرصد بعينيه الذهبيتين ما يجري في الدار.

وصل أبو محمود إلى الخم، ورأيت الشرر يتطاير من عينيه، فخاطبه والدي بحزم:

ـ دع الولد يا حاج، وهو يحث خطاه خلفه.

وما كاد يقترب مني، وكانت عظامي قد تداخلت ببعضها حتى هوى بعكازه فوق رأسي، فقفزت بعيداً عنها، وسقطت فوق الخم، فخرجت الدجاجات منه نائحة مذعورة.

أمسكت قلبي بيدي، وخفت من عواقب ضرب الخم، فديك الدار معروف بحدة طبعه، واعتداده بنفسه، وهو لا يسمح لأحد أن يقترب من الخم ويزعج ما فيه.

فجأة طار الديك آخذاً بطريقه طربوش أبي محمود ورماه بعيداً، فتدحرج حتى استقر بعتبة الباب، ولمعت صلعته، فركض خلف الديك، الذي طار من جديد متحاشياً عكازه، ووقف فوق

رأسه، وضربه ضربات عدة بمنقاره، فنفر منه الدم، ثم حط فوق الخم منتصباً ومتحدياً بمهابته المعهودة فارداً جناحيه ومصفقاً بهما في الهواء، منادياً بصوته الحاد، فأثلج ما قام به صدري، لكن الشفقة على أبي محمود ما برحت أن تملكتني.

استند أبو محمود إلى جذع شجرة التوت لاهثاً، حائراً، يداري هزيمته، وقد تنامى إليه ضحك الأطفال وهمسات النسوة. فخاطبه والدي:

ـ يا حاج، ركضت خلف الولد، والآن تضع عقلك بين قائمتي هذا الديك، ماذا أصابك يا رجل؟. لكن أبا محمود شن هجوماً مضاداً على الديك، رافعاً عكازه فوق رأسه، فطار الديك ووقف على صدر أبي محمود، ونقر بسرعة أرنبة أنفه، ثم طار بعيداً، واستراح على غصن الشجرة التي تظلل الدار، وتحتضن نزلاءها بحنان في الليالي المقمرة.

أسرع الرجال إلى أبي محمود، أمسكوا به، طيبوا خاطره، وقاموا بإصلاح هندامه، وقدمت النسوة بعضاً من القهوة وقطع القماش الأبيض، وقمن بإسعافه، ووضع الرجال الطربوش فوق رأسه.

نهض أبو محمود، وأخرج من جيوب معطفه كل ما فيها من الليرات وموسى حلاقة، ثم خاطب نزلاء الدار:

ـ من صاحب هذا الديك اللعين؟.

ـ إنه لنا يا أبا محمود، أجابه والدي.

ـ بعني إياه يا أبا رامي بكل هذه الليرات، فصمت والدي ونظر إلي، فرفعت حاجبي بالرفض، وصرخت أمي من فراش مرضها:

ـ لا تبع الديك.. فحسم والدي الموقف:

ـ يا حاج هذا طفل وذاك مجرد ديك، بالله عليك تجاوز عما حدث.. فصرخ أبو محمود:

ـ إما أن تأخذ هذه الليرات ثمناً للديك أو تفرغ الغرفة منذ اليوم.

□□

رجل عاشق

سماح المغوش

العذاب الوحيد الذي نبتسم له هو.... عشقنا

كان يعمل في مشغله... حيث يصلح الآلات الموسيقية... اعتاد هذا العمل الذي أسسه في هذه البلدة وأصبح دخله لا بأس به... حياته مستقرة ناعمة... هادئة خالية من الهموم... يستمتع بصحبة الصحاب... وبمظهر الفتيات اللواتي يلاطفنه دائماً. كان يعجبه ذلك... هو بهي الطلعة ويدرك كنه إعجابهن به، وحين يسهر مع الرفاق يتحدثون عنهن وعن أمورهن وعن تصرفاتهم معهن.. وكانوا يضحكون لا لشيء ولأي شيء... لم يكن يعكر صفوهم شيء... أيام الشباب لذيذة جداً... تكتفي فقط بتحسس اللحظة التي تملكها دون أن تبالي أو تفكر بأي شيء آخر... والحياة تسير هكذا... يتسرب الوقت من بين أصابعنا ونحن نكتفي بأن نسخر منه.

كان يسير كل صباح متجهاً إلى عمله من قرب منزلها، معتمراً قبعته، مرتدياً معطفه... كان بدء الشتاء... حيث تبدأ النسمات الباردة... كان يخطو في مسيره رافعاً قبعته محيياً لهذا ومحيياً لذاك... يومئ برأسه مبتسماً للجميع... استوقفته... أوقفه صوتها الطفولي... لم يلحظها من قبل أو يتنبه لها... وقفت عند بوابة المنزل التي يمر بجانبها كل صباح قالت له بأن لديها بيانو يحتاج للإصلاح.. أجابها بأنه سيأتي في المساء بطريق عودته ليتفحصه... نعم تذكر فهو يسمع صباحاً عند مروره صوت ألحان عذبه تخرج من النافذة المقابلة.. حياها مودعاً مكملاً طريقه إلى العمل... لم يعرف ما الذي حدث ذلك الصباح... كان يعمل قليلاً ثم لا يلبث أن يتوقف هنيهة ويسترجعها بذاكرته ويسترجع صدى صوتها إلى مسامعه كان كمن يشعر بألم مفاجئ في موضع معين من جسده ثم ما أن يذهب الألم حتى ينساه كلياً إلى أن يعاوده ثانية... عند المساء وقف أمام بوابة منزلها لقد وعدها بالقدوم... دخل الممر... إلى أن وصل إلى الباب... طرقه... فتحت له... بدت مختلفة عن الصباح أو هكذا هيئ له.... خلع القبعة عن رأسه احتراماً... ابتسمت له... وأفسحت له المجال بالدخول سارت أمامه وهو يتمعن بشعرها المنسدل إلى خاصرتها الملتفة بشكل رائع في فستانها المخملي لم يكن يعرف ما الذي يدفعه لذلك شعر أن لديه رغبة في أن يرسمها كاملة في مخيلته سار صامتاً إلى أن دخل إلى صالة البيانو... بدأ يتفحصه... كانت تنظر إليه بحنان وتبتسم بين الوقت والآخر... تأمل ملامحها الناعمة... وعينيها الزرقاوين الهادئتين... وخصلة من شعرها الذهبي تدلت على جبهتها من الجهة اليمنى ووجنتين ممتلئتين يكسوهما لون

خوخي... وكتفين رائعين مكشوفين... ما أسعد النظر إليها!! أخذ يعمل ويختلس النظر بخجل لم يعرف لماذا هذا الخجل لقد اعتاد النظر إلى الكثير من الفتيات لكن شيئاً ما فيها كان مختلفاً.. كان مرتبكا وهو يعمل... شعور مزعج لم يدر كيف جاءه وكيف عليه أن يتخلص منه. مازجته رغبة قوية في البقاء فترة أطول عندها... البيانو يحتاج لعمل أكثر ويومين آخرين... شعور بالسعادة عميق لهذه النتيجة أخبرها انه سيعود غداً في الموعد نفسه ليكمل العمل... حيته مودعة وخرج مذهولاً من نفسه... لماذا هذا الشعور؟ والرغبة في رؤيتها مجدداً؟!... لماذا فقد فجأة كل ثقافته ورغبته في الكلام وارتسم الخجل لأول مرة في داخله لم ينم تلك الليلة... صورتها... مظهرها أخذا يغزوانه بين اللحظة والأخرى... صباح اليوم التالي توقف فجأة وبحركة لا إرادية عند باب منزلها... كمن يتمنى لو تخرج ولو لبرهة.. خاف من هذا الشعور وأكمل سيره مسرعاً... طرق بابها في الموعد المحدد دخل... بدأ العمل مرة أخرى.... بدأت هي في الكلام سألته عن العمل وعن إقامته هاهنا... كان يجيب ويعمل... كان يخشى النظر إليها... ويتمنى أن يشبع نظره منها في آن واحد... جلست قبالته تخيط ثوباً تعلقت عيناه منبهرتين بها.. توقف فجأة عن العمل وبدأ يتمعن فيها ولمعت عيناه ببريق... نظرت إليه مستنكرة... كمن صفعه أحدهم... دون أن ينبس ببنت شفة داهمه شعور بالارتباك مجدداً وعاد إلى عمله... عاد في اليوم التالي وبدأ الكلام معها

...كانا يتبادلان الحديث كمن يعرف أحدهما الآخر منذ زمن بعيد... وحين يعود لوحدته يفكر بكل تفاصيله معها ويضحك أحياناً من شعوره ساخراً... لم يعرف لماذا دعاها لكي تتمشى معه عند المساء كان يريد ذلك فقط... يشعر بالسعادة والأمان عندما تكون إلى جانبه ورغبة دائمة لا تقاوم في رؤيتها.

...لقد اعتاد على رؤيتها مع مرور الأيام أصبح الحديث أمراً اعتيادياً بينهما... أصبحت رؤية كلاهما للآخر أمراً لا نقاش فيه... لم يكن يعرف ماذا يحدث بالضبط رويداً رويداً أخذ يفقد المتعة بأشياء كثيرة أولها الفتيات اللواتي اعتاد دائماً أن يواعدهن ويثرثر معهن في أشياء عديدة... أراد أن يهرب من شعور معين لم يعرف كنهه.. يحدث فتاة تلو الأخرى لكن الفراغ الذي في داخله أخذ يزداد أكثر فأكثر.. لم يعد يشعر بوجودهن... لماذا؟... لماذا؟ كان يسأل نفسه دائماً يريدها هي فقط يراها في كل وجه عابر... يتحدث مع هذه وتلك لكن تفكيره فيها أبداً لا يتوقف شعور غامض في نفسه حاول أن يبدده.. أن يسحقه لكنه لم يستطع... يلذه هذا الشعور رغم إنكاره له... لم تعد لديه أي حاجه بأي فتاة أخرى... كان كمن امتلك كل نساء الأرض فيها... شعور جميل نما في داخله... فحين لا يجد الرغبة في أي فتاة تأخذه العزة بنفسه... يفتخر بإحساسه بها دون غيرها... جلسات الصحاب لم تعد تعنيه الكثير أيضاً أصبح يميل إلى العزلة يريد فقط أن يفكر بها... كانت كحلم جميل لا يريد أن يستيقظ منه.

...كان يعمل أي شيء دون رغبة وكل ما يريده هو أن ينتهي العمل حتى يصبح حراً في تفكيره بها... كمن يسارع إلى كأس خمر يجترع كأساً أو اثنتين حتى يهدأ اهتياجه ثم يبدأ في التلذذ بسكرته... كان في سهراته مع رفاقه يكتفي معظم الوقت بالصمت ...هم يتحدثون ويتحدثون... عن فتاة تلو الأخرى وكل واحد منهم يفخر بفتاته ويصفها.. ملبسها ...حديثها ...مظهرها ...بينما هو فضل الصمت على الحديث عنها... كانت كالألماس الذي يشع في أعماقه يخاف إن عرف به الآخرون أن يخدشوه ويشوهوا بريقه... يريد الاحتفاظ بكل جميل فيها لنفسه... ابتسم لأول مرة ...لقد عرف أنه يمتلك شعوراً ثميناً مختلفاً عنهم ....شعوراً أضفى عليه استقراراً روحياً وسعادة عميقة... يتباهى بذلك دون الحديث عنها أو عن أي شيء... فقط لو جربوا شعوره ...هكذا ردد لنفسه دائماً... لكنه في الوقت نفسه تساءل عن معنى هذه العاطفة وأي شيء هي... لماذا سيطرت عليه دون سواها؟... وبأي قوة يراها... والوقت بالنسبة إليه

يتوقف عندما يراها.. هي الحياة التي يعيشها ...أحياناً كان يستمع إلى عزفها ...فتبدو أمام البيانو كحورية جميلة ...أناملها الرقيقة وعزفها العذب كانت تلك الأنامل إنما تعزف على قلبه ...وتواتيه رغبة دائمة في أن يفصح لها عما يشعر به لعلها تطفئ لهيبه ولهفته ليجد إجابة واضحة لديها... يريد أن يقول لها كل شيء ...إنه تغير منذ عرفها وفقد الإحساس بأي شيء آخر سواها... يشتاقها كثيراً ...يرغبها كثيراً يحس بالألم عند فراقها ويتلهف دائماً لرؤيتها... كان دائماً يقرر أن يقول ذلك لها لكنه ما يلبث أن يقف أمامها... حتى تتبعثر الكلمات في داخله وتتلاشى ...ويقف لسانه عاجزاً وتتجمد شفتاه وعيناه ...كل شيء باهت في نظره بدونها ....يفكر ويفكر فقط بها ...أدمنها دون وعي ولم يرغب في مقاومة شعوره هذا كان سعيداً باستسلامه له ...لم يعد يأبه بمرور الوقت أو بما يحدث في خارج عالمه ...هي الآن كل اهتمامه عندما قابلها ذلك المساء أحس أن صمته ثقيلٌ على نفسه وصدى قلبه كأجراس كنيسة تدق في أذنيه ...وقف حائراً بين الكلام والصمت ..متردداً ...انتظرته ...انتظرت أن يبوح بأي شيء ..لكنه لم يكن يملك القوة ليتكلم ...بحركة لا إرادية ضمها إليه شدها إلى صدره وضع رأسه على كتفها تنفس عطرها داعبه شعرها ...لفها بذراعيه وطوقته هي بالمقابل ...أراد أن يطفئ النار التي تحترق في داخله ...كان متعطشاً لها كلما ازداد قرباً منها ازداد عطشاً كان هذا يعذبه بشدة ...يريد أن يحدثها عن كل ما يعانيه لكنه لم يفلح في إيجاد ما يعبر عن عواطفه ...بطريقة ما شعر بأنها تبادله عواطفه ...يرغب لو هي تقول ...تكلم أي شيء ... أملاً واطمئناناً يمنحه الثقة أكثر كان كلما ازداد حباً لها ...كلما ازداد تردداً ...دخلت حياته دون استئذان فجأة وجد نفسه يمد يده إليها ويضمها بقوته ...شعر بها جزءاً منه ...دماً يجري في عروقه ...لم تكن يوماً غريبة عنه هي تسكن عالمه منذ أن جاء إلى الدنيا ...تركها ذلك المساء وشعور ثقيل مطبق عليه لم يعرف لماذا استولى عليه الشعور بالحزن العميق ...جلس في الحانة عند الزاوية كانت ليلة ماطرة وقبعته تميل على جبهته ...تعلقت عيناه باللاشيء ...أخذ يراقب بدون أي متعة أو إحساس معين دوائر الدخان وهي تتصاعد من غليونه... أخذ يستمد الدفء من كل لحظه يتذكرها بها.

...في تلك اللحظة أخذه التفكير ...ماذا يحدث له؟ ...لماذا تغير هكذا ...وفقد الرغبة بكل ما حوله إلا بها ...أصبح شخصاً آخر لم تعد تستميله أي فتاة مهما بلغ جمالها ...لم يعد يستميله أي حديث مهما كان ممتعاً حتى كؤوس الخمر لم يعد لها أي طعم... وحتى هذا الغليون هو لم يعد يعرف لماذا عليه أن يدخن لكنه كان يفعل ذلك فقط ...بينما هي ...تحولت إلى كل عالمه ...معها فقط يجد كل ما يريد ...لماذا ...لم يكف عن طرح هذا السؤال على نفسه ...دخل الحانة أحد الرفاق ...وهو جالس شارد الذهن في الزاوية نظر إليه رفيقه ...نظرة مازحة وبابتسامة ساخرة وكلمات خرجت من فمه مصادفة ومداعبة.

ـ أي صاح ما لحالك تغير هكذا؟ أيعقل أن تكون عاشقاً...

عاشق نعم عاشق ولمعت عينيه فجأة وسطعتا ...كمن أخيراً وجد حل لغز يعييه وجواب الأحجية التي أرهقت أعصابه ...طفت على شفتيه ابتسامة تعبر عن الانتصار وعن الفرح أخيراً... نعم هو الحب إذاً ...أنا باختصار ...رجل عاشق ...خاطب نفسه بها فأخذ يضحك لهذا بشدة غمرته السعادة أخيراً هو عاشق لها... نعم هو يحبها... يحبها... هذه هي الكلمة التي يبحث عنها ليعبر بها عن مشاعره اتجاهها أخيراً سيخبرها بكل ما في نفسه بكل جرأة... كان عزف البيانو صباح اليوم التالي منطلقاً من غرفتها وقف للخطاب ...ابتسم ابتسامة رقيقة خطا نحو البوابة هل يطرق الباب الآن عليها ويخبرها... لا لا... تراجع... سيعود مساء يحمل لها باقة من الزهور ليفصح لها عن حبه الخالص ...ملأت رائحة المطر المكان وهبت ريح باردة ...بيده باقة الزهور أخذ نفساً عميقاً ... اجتاز البوابة ...وقف عند الباب أغمض عينيه لبرهة وابتسم...

سيفرحها ذلك بكل تأكيد كان متلهفاً لردة فعلها... طرق الباب... خيم صمت مفاجئ فتحت له امرأة بثياب سوداء... لم يفكر بها أو لماذا ترتدي هذه الثياب لم يرها قبلاً هاهنا أربكه أن يراها خلع القبعة احتراماً ادعى أنه ومنذ فترة يصلح بيانو هنا وأنه يريد التأكد من أنه يعمل... خيم صمت من جديد أطرقت المرأة رأسها...

ـ إذا كانت صاحبة البيانو قد ماتت ورحلت عن العالم الآن... فما فائدة إعادة الحياة إليه؟... قالت له وأغلقت الباب..

بقي ساكناً في مكانه كمن سمع لتوه نكته خالية من أي ملامح للضحك أو نكتة ساخرة... لم يعلق... لم يبكِ بدأ كل شيء قاتماً ومظلماً فجأة... جاء إليها ليمتلك بها كل شيء وها هو الآن يفقد كل شيء بلحظة واحدة... هي النهاية في أول خطوة للبداية ... كانت تعزف هذا الصباح وضمها إلى صدره مساء أمس... وفجأة كمن استفاق من حلم عذب وجميل ليجد نفسه مازال على الفراش!!... كيف حدث ذلك لقد أراد أن يقول لها إنه يحبها... يحبها... بقي صدى هذه الكلمة غارقاً في أعماقه إلى الأبد... بدأ يعود متثاقلاً يسير دون مبالاة كان ينظر إلى كل شيء ولا يرى أي شيء ...نظر خلفه ناحية البوابة تذكرها... حين رآها للمرة الأولى واستوقفته ...وللمرة الأولى شعر برغبة في البكاء طفت الدموع في عينيه وأصبح مرأى البوابة أمامه كالغارقة في الماء.. شعر بمرارة شديدة وحزن عميق امتد بصره بنظرة كسيرة إلى البوابة... وابتسامة شاحبة لم يعرف لماذا ارتسمت على شفتيه... استدار واضعاً القبعة على رأسه بحركة اعتاد عليها... ثم أكمل الطريق عائداً إلى مشغله...

□□

مهنة الابتسام!

علياء الداية

"ماما! يوجد بالباب شخص يشبه مستر بين!" طفت هذه العبارة على خواطر خليل، مندوب المبيعات، وهو يمشي تحت شمس حزيران الحارقة. "بالطبع! لم لا أشبه مستر بين وأنا مبتسم طول الوقت؟"

وينتقل إلى الطرف الآخر حيث الأشجار تظلل الرصيف الطويل، يستذكر كيف أنه لم يتمكن من العثور في مدينته على عمل، لذا فقد عاد إلى هنا، المدينة الأكبر حيث درس وتخرّج في كلية الحقوق، لم يجد محامياً يقبل به متدرباً، لكنه سرعان ما وجد مهنة مندوب المبيعات، أو مهنة الابتسام كما يحلو لزميليه في الشقة أن يسمياها، تفتح ذراعيها لتوظيفه بمبلغ مناسب. "كل يوم تدور من شارع إلى آخر، من بناء إلى بناء، من شقة إلى شقة... ثلاثة شهور وأنت تحاول الحصول على إجازة، ولكن هيهات... أخيراً وافق المدير على منحك إجازة يومين. غداً في مثل هذا الوقت، أكونُ قد أنهيت المقابلة في العاصمة، لعلهم يختارونني فأفوز بتلك الوظيفة في الخليج، ألا تكون المقابلات إلا في العاصمة؟ أسافر صباحاً إلى العاصمة حيث لجنة المقابلة، ثم أسافر مساءً لزيارة الأهل، وفي اليوم التالي أعود إلى هنا! وعندما يأتي خبر قبولي وأتهيأ للسفر إلى الخليج، حينها أتقدم لخطبة سميرة، من يدري؟ ربما يرضى أهلها أن تسافر معي وقد أصبحت زوجة موظف مرموق في إحدى الشركات!".

خطواته غدت أكثر بطئاً بفعل التعب، كان زميله في الشقة، سعد خريج كلية الآداب يقول له: "كل هذه الأحلام الوردية يا خليل! سينتهي بك المطاف كما كان من أمر الناسك وابن عرس". كان خليل قد هجر الكتب المدرسية وسواها منذ أمد، فاستعاد بهذه الحكاية صداقة كليلة ودمنة. "ولكن يا سعد، أين نحن الآن من ابن عرس وبنات آوى والثور والكلاب...؟

ـ أنا يا خليل ابن الريف، إنها مشكلتك في عدم ألفة هذه المخلوقات، أما نحن فنجاورها على الدوام، وتدخل في أمثالنا الشعبية" ويستطرد سعد ويشترك معه ابن عمه بشير في استعراض مزايا الريف: "من يعش في الريف فهو لا يخشى الكلاب!" وسعد يلمّح إلى: "فأر الريف وفأر المدينة! أبيات المتنبي: حُسن الحضارة..." أما خليل، فيفكر باليوم الموعود ويرجع إلى دائرة خياله: الإجازة، السفر، الخليج، سميرة...

الشوارع شبه خاوية في هذا الوقت من الظهيرة، سيارات قليلة تمرّ لتختفي بعد ثوان يبتلعها آخر الشارع المنعطف بأشجار يتصبب العرق من خليل.

"صحيح إن هدف الشركة هو شريحة الأحياء الراقية في المدينة، ولكن هل من الضروري

أن ندفع الضريبة؟ لماذا هذا الطقم الكامل الداكن؟ وربطة عنق أيضاً؟! بالإضافة إلى هذه الحقيبة المليئة بالقسائم، وعناوين الزبائن وأسمائهم." ومع تذكره الحقيبة، ينقلها خليل من اليد اليمنى إلى اليسرى، ويسرع الخطا. تغيرت ملامح المنطقة يميناً، فالمباني هنا أقرب إلى نمط "الفيلا" المبنى ذي الطابقين.

"هذا المكان أفضل من الحي السابق، المبنى الأخير الذي دخلته، لا أدري كيف قفزت من فوق ركام الأحجار المتكوم في المدخل الخارجي، نجوت بأعجوبة من كيس رملي كان العمال يرمونه من شاهق! وبالنتيجة لم يفتح لي أحد الباب على الرغم من أنني رأيت شبحاً يتحرك خلف العين السحرية! ولكن الغالبية يفتحون الباب، لأبادر والملف بيدي اليسرى: حضرتك السيد فلان الفلاني! ــ أجل. وأبدأ بسرد الدرس الذي حفظناه في الشركة: لقد اخترناكم في شركة النجوم الزاهرة، لتكونوا ضمن خمسين عائلة فقط تحصل على عرض للتسوق مجاناً في فروع شركتنا، وأواصل بلا انقطاع: أما كيف يتم ذلك؟ فعن طريق... وأبدأ باستعراض المزايا وكلها إيجابية طبعاً، وتتحدث صراحة عن الآلاف التي سيتم توفيرها بضربة الحظ هذه. يبادر الزبون بالقبول فألفت نظره إلى قسيمة بيانات تتطلب إجراء تكميلياً بمبلغ "بسيط" يدفعه الزبون عربون صداقة بينه وبين المركز. وهنا تنتهي مهمتي، لأنطلق إلى هدف آخر، وهكذا...".

يتوقف خليل ليأخذ نفساً عميقاً، "هذه أطول مسافة أقطعها حتى الآن ما بين هدف وآخر، البيت رقم ١٥، بقيت ثماني أرقام وأصل إلى الفيلا المطلوبة: السيد هـ. "وتتساب الصور في ذهن خليل، تلك الخيبات التي تعترضه أحياناً: ذات مرة فتح له عجوز الباب، وأخذ يُلحف عليه بالدخول معتقداً أنه ابنه المهاجر! وتلك المرأة التي قاطعته في منتصف خطابه التسويقي: لا حاجة لنا بذلك، مشترياتنا كلها أجنبية المصدر، لا نتعامل مع النجوم الزاهرة! وذاك الكهل البدين يقول والشرر يتطاير من عينيه: قل للنجوم الزاهرة أن يكفوا عن هذه الترّهات، ويخصصوا قسائم للفوز بسيارات على الأقل! "لم أصدق حينها أنني هربت من أمامه! البارحة، عندما سألني المدير عن الخانة الفارغة في الدفتر أمام الشقة رقم ٦ وقلت له إنني لم أوفق في التفاهم معهم، لم يكترث، بل وبخني وهددني بحسم مبلغ من الراتب: حتى لو كان مستأجروها أجانب، عليك إتقان الإنكليزية، على الأقل بصورة مقبولة، نريد زبائن... انفرجت شفتاي للكلام، لكنه حدجني بنظرة: تريد العمل أم لا؟!... أما سعد صديقي في الشقة فهو أستاذ موظف في التربية، كان يواجهني: ما كل هذا الكلام الفارغ؟ أنت خريج الحقوق وتعرف قيمة الكلمة، وأهمية الحقيقة! لم لا تقول لهم: عزيزي الزبون، تدعوك شركتنا إلى الوقوع في الفخ! نعرض عليك شراء القسيمة بمالك الخاص، مقابل حسومات واهية، تكتشفها لدى ارتيادك مركز التسوق، حيث سنفاجئك بأن الحسم يشمل بضائع محدودة من حيث الكم وتاريخ الصلاحية! تنبه عزيزي الزبون إلى أن العرض لا يشمل مراكزنا الفرعية القريبة من أماكن إقامتكم! صحيح إننا اخترناكم، ولكن ليس من بين خمسين عائلة، بل أكبر عدد ممكن حتى نفاد القسائم التي معي في الحقيبة! لذلك، فمن الأوفر لك عدم قبول هذا العرض، وسأمضي إلى أقرب زبون آخر. وإذا فكر كل الزبائن مثلك، فعلى وظيفتي وراتبي السلام!

تزعجني صراحة سعد، أما بشير فلا أستفيد منه شيئاً، لأنه لا يعود من عمله في الورشة إلا ليلاً لينطلق في الصباح الباكر بعد إفطار سريع، وهو إذا شهد شيئاً من حديثنا يلتزم الحياد!".

وينتشل الرقم ٢٣ صاحبنا من غفلته، ها هو المنزل المطلوب، يقف خليل... السور عالٍ جداً، تلوح من فوقه قمم أشجار السرو والصنوبر الكثيفة. ربما تكون هذه مجرد حديقة مهملة، ولكن، بجوار الباب الحديدي الصدئ ثمة أزرار: السيد هـ. يضغط خليل الزر ولكن ما من مجيب، يمد خليل يده إلى قبضة الباب فيميل إلى الداخل منفتحاً. ثمة طريق مبلط ممتد من الباب

وينتهي في العمق حيث يلوح منزل بطابقين تحف به أشجار هرمة.

يتلفت خليل حوله: الحديقة مهملة، مجرد نباتات، أعشاب وشجيرات متداخلة لا تظهر منها أرض الحديقة. "يبدو أن المكان مهجور". ويقرر أن يعود أدراجه. "ولكن ماذا أقول للمدير؟ الاسم مسجل هنا، السيد هـ، ربما يكون أصحاب هذا البيت غريبي الأطوار يحبّون العيش في مكان كهذا. قد تكون خلف باب المنزل حياة واسعة الثراء وزبون رائع للشركة!" يتجاوز خليل المدخل، ويصبح داخل الحديقة على الممر المبلط، يأخذ بالسير وصورة المدير، المبتسم هذه المرة ابتسامة عريضة، ترتسم في ذهنه. ولكن... يتنبه خليل إلى صوت زمجرة يقترب، ينظر يميناً: كلب كبير أسود اللون، متحفّز ينظر إليه. ويسري الخوف في نفسه: "ماذا أفعل؟ هل أهاجمه بحقيبتي؟ إنها السلاح الوحيد لديّ! الكلب يقترب... يرتاب في بلا شك... عرفت الآن أن هذا المنزل بالتأكيد مأهول، ولكن ماذا استفدت؟" يقترب الكلب أكثر، وخليل يتراجع، ولكن باتجاه الضفة الأخرى من الحديقة. "ليتني بقيت عند البوابة، لماذا لم أحاول رمي حجر أو ما شابه داخل الحديقة أولاً؟" الكلب يقترب أكثر، وخليل يسلم ساقيه للريح.

"عبثاً حاولت الجري في الحديقة، الكلب يعرفها أفضل مني، والشجيرات وقفت في طريقي!" كان خليل يحادث سعداً وبشيراً وقد جاءا يزورانه في المشفى.

سعد يهزّ برأسه، فيما بشير ينظر إلى السرير المجاور حيث مريض آخر يتحلق زوار كثر حوله.

ـ طارت عليّ المقابلة يا سعد، الإجازة، السفر، وسميرة...!

ـ في إجازتك القادمة من مهنة الابتسام هذه، سنصحبك معنا إلى القرية.

ويلتفت بشير: من يعيش في الريف فهو لا يخشى الكلاب!

❑❑

سقوط فرعون

مصطفى عبد القادر

لكثرة ما تردد اسمه على مسامعي، أصبحت أحسب له ألف حساب وحساب، وأفكر في كيفية الإفلات من قبضته التي تعصر كل من يقع فيها عصراً موجعاً.. وبكل قسوة، حتى أصبح الشغل الشاغل لطلاب كلية الحقوق، مثل كابوس ثقيل جثم فوق صدورهم.

قالوا: إنّه ظالم.

قلت: الله أرحم.

قالوا: بخيل في منح العلامات.

قلت: الله أكرم منه.

قالوا: لن تنجح عنده من المرة الأولى.

قلت: الله المعين.

لم يتركوا لقباً من الألقاب المعبّرة عن تعسّفه وظلمه وانتزاع الرحمة من قلبه إلا وأطلقوه عليه.

أذكر حين ذهب إلى إحدى الجامعات العربية على سبيل الإعارة لمدة ستة شهور، تبادل الطلاب التهاني ووزعوا الحلوى والسكاكر فيما بينهم، إذ اعتبروا ذلك الفصل فرصة ذهبية للنجاح لا تعوض.. وذلك قبل عودته من الإعارة.

كل هذا الصيت الذائع، كان دافعي لبذل جهودٍ مضاعفة في التحضير والاجتهاد، على أمل تجاوز الدكتور (فرعون) بكل جبروته وطغيانه.. ومن الجولة الأولى.

في صباح يوم الامتحان، ركبت الحافلة المتجهة إلى حلب، وأنا مصمم على عدم إضاعة الوقت مع شريكي في المقعد مهما كان شأنه، لاستذكار ما حفظته، كي لا أقع فريسة سهلة بين يدي فرعون.. كما وقع غيري.

جلست في المقعد المخصص لي بحسب التذكرة، بعد أن سرقت نظرة سريعة إلى وجه رفيق السفر، ثم فتحت كتابي لأغوص بين سطوره بلا منغّصات.

غير أن ناقوس القلق بدأ يقرع أذنيّ، والخوف الزاحف ببطء عرف طريقه إلى قلبي ليزيد من سرعة دقاته كلما نهبت الحافلة الطريق واقترب موعد الامتحان.

بين الحين والحين كنت أمدّ بصري إلى السهول الواسعة الخضراء عبر النافذة الزجاجية،

ولساني لا ينفك عن ترديد جملة أو مقطع للتأكد من حفظي لما قرأت، لاحظت عينيّ الرجل الخمسيني الجالس لصقي لا تبرحان كتابي من خلف زجاج نظارته السميكة، وطيف ابتسامة خفيفة تعلو شفتيه..

سألني بصوت خفيض:

ـ هل لديك امتحان اليوم؟.

قلت: نعم.

ـ وكيف تحضيرك؟.

ـ جيد.. إن شاء الله.

ـ من هو أستاذ المادة؟.

ـ الدكتور فرعون.

شعرت بالنفور من تطفله رغم أنني كنت أجيبه باقتضاب شديد.

عاد ثانية للسؤال:

ـ هل (دكتوركم).. جيّد؟.

ـ الكسالى لا يحبونه ويطلقون عليه أوصافاً شتّى.. أما المجتهدون فيرونه صيّاداً ينصب لهم الفخاخ ولا يُؤمن جانبه.

قال: وأنت.. ما رأيك فيه؟.

أجبته بصرامة وأنا أريد التخلص من ثرثرته:

ـ مهما تفرعن.. وتبغدد.. سأبطحه اليوم في القاعة.. بإذن الله.

أطلق ضحكة متقطعة تشي بغير قليل من السخرية، شدّت انتباه الركاب إلينا.. وأردف مستغرباً:

ـ وهل أنت أقوى منه؟.

دمدمت في سري وأنا ممتعض من حشريته: يبدو أن هذا الرجل لن يتركني بحالي، سأتفرغ له لبضع دقائق، بعدها لن أرد عليه.. أغلقت كتابي بقوة.. وخاطبته.. بجدية أكثر:

ـ إن الامتحان معركة، ومن يذهب إلى القتال يجب أن يكون جاهزاً للمواجهة.. ومن يدخل الطاحون يجب أن يتغبر بالدقيق.. ولا يهمني فرعون، ولا خوفو، ولا حتى أبو الهول وإن نطق.. ابتسم ابتسامة ماكرة وقال:

ـ لديك ثقة عالية بنفسك، يجب أن تبتعد عن الغرور.. يا بني...

قلت: لست مغروراً،بل إنني ممّن يعتزّون بفضيلة التواضع.. وكل إنسان لا بدّ أن يعرف سقف إمكانياته.

ـ هل اجتمعت بالدكتور سابقاً؟.

ـ لم أره في حياتي.. لأنني لست طالباً نظامياً، وقد سمعت الكثير عن صعوبة مراسه، وتخوف الطلاب من أسئلته التي تحمل المفاجآت.

ـ طالما أنه صعب إلى هذه الدرجة.. لماذا لا تحتجون عليه وتطلبون استبداله؟.

ـ بل قل لماذا لا تجابهونه بالسلاح الذي يقاتلكم فيه وتضعون حداً لطغيانه؟!!.

صمت الرجل وأنا أقرأ وقع كلماتي على وجه الممتلئ، لم يلبث أن دعا لي بالتوفيق والنجاح.. فشكرته وعدت إلى كتابي.

وصلنا إلى حلب ولدى نزولنا من الحافلة، هنأني بسلامة الوصول ومدّ يده مصافحاً:

ـ لم نتعرف على الاسم الكريم؟.

قدمت له نفسي.. وأردفت:

الحمد لله على السلامة، لم أتشرف بمعرفة الأستاذ؟.

قال وهو يبتسم:

ـ أنا الدكتور فرعون، نلتقي في القاعة بعد قليل.. إن شاء الله؟!!.

شدّ على يدي وربت بالأخرى على كتفي وذهب ملوّحاً..

دهشت وفغرت فمي مذهولاً.. أغمضت عينيّ وفتحتهما وأنا أحدّق فيه مبهوتاً..

ـ أحقاً هذا هو فرعون.. لماذا لم أسأله عن اسمه منذ البداية؟

ما ضرني لو سايرته واستفدت منه سؤالاً، أو اثنين، حتماً أسئلة الامتحان في جيبه.. حاولت استذكار ما دار بيننا من حديث، فخجلت من نفسي.. كيف قلت له بأنني سأبطحه.. يا إلهي ما أغباني.. أضعت على نفسي فرصة ذهبية لن تتكرر.. ألا قاتل الله الثقة الزائدة.. ماذا فعلت؟!.

خطوت إلى الأمام خطوتين بقصد اللحاق به عله يكرمني بسؤال، لكني توقفت وتسمّرت قدماي، رفعت رأسي بشيء من الاعتداد:

ـ لا.. لن أستجديه، المسألة فيها كرامة، ألم أقل له بأنني سأبطحه، وادّعيت أمامه بالتحضير الجيد والاستعداد للمباراة؟.

شيّعته عيناي وهو يستقل سيارة أجرة إلى الجامعة إلى أن غاب عن ناظريّ وسط رتل طويل مزدحم من الآليّات.

في القاعة بدأت المعركة بيني وبينه، تصارعنا صراعاً مريراً على الورق، هو يستمد قوته من أسئلته الصعبة، وأنا أستعين بمعلوماتي المتراكمة، وبفضل لياقتي العالية، وتصميمي على هزيمته، لم تمض نصف ساعة على بدء المباراة،حتى أمسكت بتلابيبه وبطحته أيضاً، قاطعاً عنه الماء والهواء، تدخل المراقبون والعقلاء يريدون تخليصه مني، لكنّهم لم يفلحوا، نصحوني بأن الشر ليس مغنماً، أجبتهم بنبرة صارمة:

ـ ابتعدوا عني وإلا بطحتكم فوقه.. فابتعدوا خائفين.

انتهى الوقت الأصلي للمباراة.. خرجت من القاعة وأنا أنفض الغبار عن ثيابي، مزهواً بانتصاري على فرعون.. فلقد غلبته بسبعين نقطة، وإن كنت أفضل الفوز عليه بتثبيت الكتفين.. لكنه فرعون؟!!.

وقبل أن أغادر القاعة.. التفتُ إليه.. وهو ملقى على الأرض أرض الحيرة والاندهاش لأسأله بكبرياء المنتصر:

ـ قل لي يا فرعون، من الذي فرعنك؟!.

أجابني بصوت مبحوح يدل على إقراره بالهزيمة:

ـ لم أجد من يردني.

أحلام شرقية

سناء هايل الصباغ

شرقكم.....
يبايع الرجال أنبياءً.....
ويطمر النساء في التراب......

"نزار"

نظرت إلى نفسها في المرآة، مررت أصابعها فوق وجهها، تحسسته وكأنها تتفقد تضاريس، أضاعتها منذ زمن بعيد...

مرّرت أصابعها النحيلة فوق خديها اللذين اشتاقا للونهما الزهري القديم،.... نزلت بيدها إلى جيدها النحيل.. أحاطته بقوة وكأنها تريد اقتلاعه من تحت هذا الرأس اليائس...

انسلت أناملها إلى الخلف، فلامست شعرها الأسود المحبوك خلف رأسها، مسحت بيدها عليه بلطف مُتناهٍ وابتسمت... تراءى لها في المرآة وجه طفلةٍ بريئةٍ بجدائل سوداء طويلةٍ تقفز خلفها فرحاً وهي تعدو في الحديقة، تارة تختبئ خلف الأشجار، وتارة يخفق قلبها مع كل دفعة لأرجوحتها الصغيرة المنتصبة في حديقة المنزل خصيصاً لها.

تناهى إلى مسامعها أصوات ضحكات عذبة وصوت تصفيق حار، بعد إطفائها لشموعها الست وسط فرحة الجميع بدخولها المدرسة وقبلات الأهل وعبارات التهنئة... ثم تراءت لها شموعها السبع. فالعشر.. فالعشرون.. نعم... فقد أطفأت الشمعة العشرين، وكانت تلك آخر شمعةٍ تطفئها في كنف أسرتها المؤلفة من أربع بنات ووالدين من أروع ما خلق الله من بشر...

استمرت أناملها بالمرور بين خصلات شعرها... حلته من دون انتباه، فانسدل بخفة على كتفيها انسدال ستارة ليل حالكة... نعم إنه كالليل!.. هكذا قال لها عماد أيام الخطوبة، تذكرت إحدى جلساتها معه حين قال لها: هناء! أتعلمين أن وجهك جميلٌ جداً! وعيناك أيضاً جميلتان... قاطعته بحياء: كفى!! لكنه تابع أسلوبه العذب: "كيف كفى؟! لم أنته بعد، بقي هناك شيء... فالليل دائماً يرافقك....".

ضحكت بصوتٍ عالٍ.. وقفت.. نفضت شعرها، وأخذت تدور في الغرفة وكأنها أسعد مخلوقةٍ في العالم والشلال الأسود الحريري يتماوج خلفها..

توقفت أمام المرآة فجأة.. أمسكت خصلات من شعرها ورفعتها.. ثم أنزلتها وكأنها تقيسه.. لاحظت أنه أمسى طويلاً جداً عن آخر مرة حلته فيها، كان هذا من أشهر عدة ، عندما كانت في المشفى إثر ولادتها الأخيرة لابنتها الثالثة..

ابنتها؟... نعم تذكرت، إنها متزوجة ولديها ثلاث بنات، ارتمت على كرسيها محطمة يائسة، وبلحظة واحدة تلاشى شريط الذكريات الجميلة من مرآتها، وتلاشت معه كل الأصوات العذبة التي كانت تغرد بزوايا الغرفة ولم يبق على مرآتها سوى صورة حماتها المكفهرة الوجه ولم تعد تسمع إلا صوتها يصدح بأرجاء الغرفة: "طب الجرة على تمها.. بتطلع البنت لأمها"، "والمكتوب باين من عنوانه..".

وضعت يدها على رأسها وضغطت عليه بقوة.. أية جرة وأي مكتوب؟! حاولت سد أذنيها عن سماع تلك الأصوات ولكن عبثاً فعلت، وكأن الجدران أبت إلا أن تعذبها، فغدا لكل جدار فم يتكلم ومن كل زاوية يرتد الصدى، حتى تداخلت الأصوات ببعضها فأخذت تصرخ وتصرخ محاولة إسكاتها إلى أن خارت قواها وانفجرت دموعها سيولاً لتروي جفاف وجنتيها وتطفئ لظى قلبها...

بعد أن أفرغت هناء شحنة من غضبها وهدأت، سألت نفسها كيف استطاعت أن تغوص في ذكرياتها الماضية وتنسى أنها لم تعد تلك الفتاة السمراء المدللة المرفهة ولم تعد تلك الطالبة الجامعية النشيطة المليئة بالحيوية... ولم تعد تلك الحبيبة العاشقة والمعشوقة... كيف تجرأت على نسيان زوجها ولو للحظات مسافرة إلى عصر الكلام الجميل وعصر الحب والأحلام... ولكن!! كيف لها أن تتذكره وهي لم تره منذ أشهر إلا قليلاً؟! إنه يخرج من المنزل في الصباح الباكر إلى العمل ولا يعود إلا بعد منتصف الليل وأحياناً يغيب لأكثر من يومين وقلما يتناول غداءه في البيت... حاولت تفسير هذا الخراب الذي تراكم على حبهما، حاولت ترميم هذا الحطام الذي أصاب قلبيهما، لكن هجرانه لحبها أمسى أقسى بعد أن أخبره الطبيب بأن صحتها باتت ضعيفة جداً وجسمها لم يعد يقوى على الحمل وأي محاولة للحمل تعرض حياتها للخطر وربما الموت...

عاد سيل دموعها للانهمار من جديد عندما تذكرت موقف حماتها من كلام الطبيب، فقد أصبحت لديها حجة قوية لتزويج ابنها من أخرى...

ذبلت أزهار البنفسج وتشوه وجه الحب واحترقت شموع الحلم...، رفعت مقلتيها إلى المرآة علها ترى شمعة واحدة تنير أحلامها، لكن حماتها تراءت لها مجدداً... نظرت إليها عبر دموعها الغزيرة، وهوت أمام المرآة راكعة، متوسلة كل البشرية، متوسلة الإنسانية، متوسلة شرقية هذا المجتمع المتمثل بتلك المرآة وأخذت تتضرع بآيات قرآنية تثبت عدم مسؤوليتها عن تبديد حلم العائلة الشرقي.... متسلحة بحبها ونار عشقها المؤججة دوماً رغم كل الرياح التي عصفت بها ورغم سيول الانتقادات الجارحة واللاذعة التي حاولت إخمادها، وحاولت أن تشرح كيف أن عماد هو قطرة الماء التي تبقيها حية في صحراء هذه الحياة المجدبة وترفض أن تهبها لأحد غيرها لأن هذا سيعني حتماً نهايتها، حاولت أن تشرح لحماتها كيف أن سعادة زوجها هي كل ما تتمناه وتسعى إليه، لكن تبريراتها الهزيلة التي أتت خلال ثوان معدودة هاربة من ساعات المجتمع، أخفقت بتهديم الحواجز التي بناها الأجداد أمام عيونهم عبر قرون من الزمن، فبعد أن عادت الثواني إلى الساعات الشرقية الرتيبة وعادت دقاتها المعتادة التي تربينا عليها، سمعت هناء صوت ضحكة هستيرية تنداح من المرآة لتهدر في أجواء الغرفة وصوت حماتها يصدح

عالياً: "إن كنت حقاً تسعين لسعادة زوجك فحققي حلمه الوحيد، مهما كان الثمن غالياً"... ثم اختفت، واختفت معها كل الصور من مرآتها وتلاشت كل الأصوات والضجيج الذي ساد الغرفة، وحتى معالم الغرفة الأصلية لم تعد تراها، بات كل شيء أسود بلون شعرها، والصمت خيم على جو الغرفة... وفجأة ومن بعيد، سمعت صوت بكاء عذب لطفل صغير... إنه الصبي الذي تتوق إليه محاطاً بهالة من نور... يا إلهي كم أنت كريم... ـ قالت هناء ـ ثم حاولت أن تدنو من الطفل... حاولت لمسه... تمنت أن تحتضن حلم حبيبها وتلثم شفاهه، تمنت أن تشم عبقه وتغتسل بعطره، لكنها شعرت بقوة تشدها إلى الوراء، وتمنعها من لمسه، قوة عجيبة تبعدها عن الطفل حتى سقطت في وادٍ سحيق لا قرار له... ولم تشعر بنفسها إلا وهي تهوي من على الكرسي أمام مرآتها، مستيقظة من كل أحلامها... حاولت أن تقف ثانية، نظرت حولها... تذكرت كل شيء رأته... فانتصبت واقفة، حاملة معها حلمها الوردي وبشجاعة توازي شرقية هذا المجتمع، حسمت أمرها وقررت قرارها المصيري الذي سيغير حياتها...

***

وبعد أشهر عدة...

عاد عماد من عمله إلى المنزل... استقبلته هناء بقامتها الممشوقة الهزيلة... بدت كشبح امرأة ترتدي البياض، حاولت ترطيب الأجواء، جهدت لتبليل لحظاتها بالفرح الندي، حبست الثواني داخل نواس الساعة حتى لا تطير منهية أحد لقاءاتها العابرة بحبيبها، رسمت بسمة طفولية على وجهها الشاحب... تقدمت نحوه لأخذ معطفه وسألته بلطف إن كان يود تناول الطعام أو سيجلس معها قليلاً، ظنت أنها ستريحه من تعب العمل وتجعله يبحر في عينيها، ويكفكف دموعها، ويعيد للبحر جزره، ظنت أن شلالها الأسود المنسكب من جديد سيحفزه ليلملم ليله التائه، وينثر فيه أزهى النجوم، بعد خسوفٍ طويل...

لاحظ عماد شحوب وجه زوجته، كما لفته ليله الأسود الذي طالما تاه في ممراته المفروشة بالنجوم، التي كانت تغريه بلذة العناق... لكنه أظهر لا مبالاته وأجابها بجفاف: "ليس لي رغبة بالطعام، أفضل أن أنام قليلاً، ولا أريد أن يزعجني أحد... أفهمت...؟!".

عاود المد بحيرتي هناء، فماتت الفرحة فيها قبل أن تولد، وفرت الثواني ساخرة منها ومن أحلامها، وفقدت الزهور شذاها، والليل نجومه، والقمر ضياءه...

دخلت إلى المطبخ، أعادت الطعام إلى أوانيه وأدخلته الثلاجة، وأعادت معه أحلامها إلى المرآة وجمدتها من جديد معلنة خيبة أمل أخرى تضاف إلى قلبها، حتى غدت كالشمعة الخافتة التي تذوي يوماً بعد يوم منتظرة نسمة حب قوية توقف تلاشيها...

فجأة... صدر صوت تحطم زجاج، قادماً من المطبخ، استيقظ عماد على أثر الصوت واتجه نحوه وهو يصرخ: (ألم أقل ألا يزعجني أحد..؟!) ولكنه توقف على مشهد زوجته وهي مستلقية على أرض المطبخ بثوبها الأبيض، كالطائر المذبوح، وخصلات شعرها الأسود الحريري تمتد

تحت رأسها بطريقة عشوائية وكأن كل خصلة فيه تحاول الهروب باتجاه مختلف عن الأخرى، وبتمرد واضح... توقف عماد للحظة قصيرة جداً، ناظراً إلى وجه زوجته البريء كوجه ملاك، وشعرها الأسود المبعثر تحتها، نظرة وكأنها الأولى، شعر وكأنه يرى زوجته لأول مرة وبلمح البصر مر أمام عينيه شريط سريع لذكرياته معها ولم يشعر بنفسه كيف انحنى فوقها حاملاً إياها كالجثة الهامدة، وكيف ركض بها إلى سيارته ليسعفها إلى أقرب مشفى، وهو لا يطلب من الله في تلك اللحظة إلا أن يحييها، من أجل بناتها ومن أجله وأجل حبه الذي اشتاق إليه بعد أن كاد ينساه.. انتظر عماد على باب الغرفة في المشفى وهو يمشي جيئة وذهاباً بقلق واضح، حتى خرج طبيب زوجته الذي بدا عليه الغضب وبدأ بتأنيبه قائلاً: "ألم أخبرك بأن صحة زوجتك لم تعد تحتمل أي جهد؟ ألم أحذرك أن أي محاولة حمل ستودي بحياتها...؟ يا لأنانيتك يا أخي أمن أجل أن يصبح عندك صبي، تسكت على حمل زوجتك ثلاثة أشهر دون أن تعلمني، حتى لم أعد قادراً على فعل شيء لها"...

وقف عماد مأخوذاً بكلام الطبيب، شعر بأن صمماً مفاجئاً أصابه ولم يعد قادراً على سماع أي عبارة أخرى، شعر بأن المشفى كله يلتف به ولم يعد يقوى على الوقوف، فهوى بجسده إلى أقرب مقعد وهو يسائل نفسه: "أيعقل أن تحبني لهذه الدرجة؟! أيمكن أن تحبني لدرجة أن تضحي بنفسها من أجل إنجاب طفل يحمل اسمي...؟

لاحظ الطبيب أن عماداً لم يكن يسمع كلامه، وبأنه أصبح في عالم آخر، يكلم نفسه، ويؤشر بكلتا يديه كالأبله، فاقترب منه ليلفت انتباهه، لكن عماداً انتصب واقفاً فجأة وهو يقول بصوت عالٍ: عهداً علي يا هناء أن أعوضك عن كل لحظة عشتها بعيداً عنك وعن كل دمعة حزن تسببت بذرفها من مقلتيك وليشهد علي الجميع بأني لن أسامح نفسي أبداً إن حصل لك أي مكروه...

ابتسم الطبيب وربت على كتف عماد وقال له: ((اتكل على الله يا بني، إن الله كريمٌ جداً عندما نحتاجه...))، غادرت هناء المشفى عائدة إلى منزلها، لتتوج ملكة على عرش القلوب، قلوب بناتها وزوجها الذين شعروا بمدى حاجتهم لها وتعطشهم لحنانها وخوفهم الشديد من فكرة فقدانهم لها...

عادت هناء وهي تظن أن أحلامها الماضية وذكرياتها الجميلة عادت للحياة من جديد.

كانت تحدث مرآتها يومياً عن سعادتها وهي تحدق بهذا الوجه الذي غدا متورداً وتلك العيون التي أمست تضحك قبل انفراج الشفتين، بعد أن ظنت بأن الدموع تأبى السكون بغير مقلتيها، كانت تناجي المرآة وتسألها عن تلك السعادة، أهي حلمٌ أم حقيقة؟ هل ما تعيشه من لحظات مروية بالحب منداة بالدلال، واقع ملموس؟ أم حلم قصير سوف يتلاشى لحظة ولادتها؟!

أصبحت هناء تتمنى أن تطول شهور حملها أكثر فأكثر، ليطول معها حلمها الجميل الذي تعيش أحلى لحظاته مع حبيبها عماد، رغم أنها تشعر بأن آماله أقرب للمستحيل بسبب تحكم الخوف بها في الشهور الأخيرة لحملها.. خوف من بحور السعادة التي غرقت بها، خوف من مجهول ينتظرها بعد الولادة... والخوف الأكبر كان نتيجة معاودة حلمها القديم للتراائي لها من جديد وبوتيرة أشد وطأة، وفي كل مرة كانت ترى الطفل نفسه وتحاول جاهدة لمسه، لكنها وفي كل مرة كانت تقع في الوادي السحيق... نفسه.

حتى جاء يومٌ...

استيقظت هناء مكدرة من جراء رؤيتها الحلم ذاته، ولكنها هذه المرة رأت نفسها تهوي بسرعة حتى دون أن ترى الطفل وتتعرف ملامحه، أخبرت زوجها عن القلق الذي يساورها

وعن شعورها بأن شيئاً سيئاً سيحدث لها، لكنه طمأنها بأن هذه مجرد تهيؤات تحدث بسبب اقتراب موعد الولادة، ثم غادر إلى عمله بعد أن طلب منها الاتصال به إذا دعت الحاجة، زيادة باطمئنانها...

حاولت هناء شغل نفسها عن التفكير، والتغاضي عن شعورها السيئ ذاك، فبدأت القيام بأعمالها المنزلية المعتادة بعد إرسال بناتها إلى المدرسة، وعندما انتهت من عملها واطمأنت لنوم صغيرتها، دخلت المطبخ تصنع فنجان قهوة، وما لبثت أن وضعت الإناء على النار حتى قرع جرس الباب، كانت القادمة فتاة بيضاء بشعر أسود طويل من النوع الذي يفضله عماد، كشعرها تقريباً ولكنها بالعمر تبدو أصغر منها، شعرت هناء بأن هذا الوجه مألوف لديها، فقد رأتها بضع مرات عند أم عماد، تقدمت الفتاة معرفة عن نفسها:

ـ أنا مواهب قريبة عماد، لقد تقابلنا سابقاً...

ـ أهلاً وسهلاً تفضلي ـ أجابت هناء ـ كنت أهم بشرب القهوة وحدي لكن نصيبنا أن نشربها معاً...

عادت هناء من المطبخ وهي تحمل فنجاني القهوة، ولكن شعوراً غريباً أحاط بها فجأة، جعل كل ما بين يديها يسقط أرضاً، محدثاً ضجيجاً، شعرت أنه يشبه صوت تحطيم الزجاج الذي حدث منذ أربعة أشهر والذي كان السبب المباشر لانقلاب حياتها إلى الأفضل، فإلام ستنقلب حياتها بعد...؟ أم لم يعد في الحياة بقية..؟!!

وقفت هناء مصدومة شاردةً وسط شذرات الزجاج المتناثرة وقطرات الماء المختلطة مع القهوة التي بللت ثوبها..

نظرت مواهب إلى مضيفتها في مظهرها هذا، ثم ابتسمت بخبث قائلة: لا تقلقي ربما ليس لنا نصيب بشرب القهوة معاً لكن ألا يكفي النصيب الذي جعلنا نتشارك على نفس الرجل معاً...

ـ ماذا تقصدين بتلميحك، وإلامَ تسعين؟!

ـ سألتها هناء بغضبٍ ـ لكن مواهب أجابتها ببرود:

ـ أنا لا ألمح بل أقول حقيقة واضحة، ثم إني لا أسعى لشيء فقد وصلت إلى مبتغاي منذ أن أكملت ابنتك الثالثة شهرها الأول... فقد أصبحت حينها الزوجة الثانية لعماد...

لم تصدق هناء ما سمعت أذناها، ظنت بأن مرآتها القديمة عادت من جديد لإزعاجها بتجلياتها البغيضة، لكن مواهب استرسلت في الحديث وبدأت تشرح كيف أن أم عماد قد خطبتها لابنها بعد أن فقدوا الأمل بقدوم الصبي، إثر حديث الأطباء الأخير، وكيف أنها تعيش في شقة اشتراها لها عماد لتزينها بنجله الذي ينتظره بفارغ الصبر، ثم انتقلت للحديث عن هجرانه لها في الأشهر الأخيرة بعد أن علم بحمل هناء، وسوء صحتها، وعند هذه النقطة، خرجت مواهب عن طورها وبدأت تصرخ قائلة: ـ لا تظني بأن عماد قد هجرني لأنه يحبك، بل عاد إليك من باب الشفقة وبما أن زوجي عماد مرهف الإحساس فقد شعر بالذنب تجاهك، وبأنه مسؤول عن حملك الخطير هذا، وأنت المخدوعة بالحب الزائف... أتظنين حقاً أنك ستنجبين له صبياً..؟! غداً سترين عند قدوم ابنتك الرابعة، كيف سيعود جرياً إلي، وحتى لو أنجبت له الصبي! أتظنين أنك ستعيشين لتربيه وتربيه...؟!

... لم تعد هناء قادرة على سماع كلمة زيادة، شعرت بطنين قوي يصيب أذنيها، ودوار فظيع، وكأن العالم كله يلف بها، ثم لم تعد تشعر بشيء لأنها كانت قد سقطت أرضاً فوق شذرات الزجاج المتكسر، ولكأنها بقايا من حطام قلبها....

ودعت هناء الحياة في الشهر السابع لحملها، واهبة حياتها إلى حلمها الشرقي الذي رأى النور بعد أن سلبها نور الحياة، فقدمت روحها قرباناً لذلك المخلوق الجديد، الذي قدم يتيماً ودون أن يكحل عيني أمه بمرآه، رحلت هناء ولم تأخذ معها سوى خيبة أمل كبرى بحبها، وسوى قلبها المكسور...

* * *

تربى كريم ـ وهو الاسم الذي كان هناء وعماد قد اتفقا على إعطائه لمولودهما الجديد إيماناً منهما بأن الله كريم ـ

تربى في كنف والده وزوجته مواهب التي حاولت إحاطته برعايتها، فغمرته بعطفها وحنانها تعويضاً منها عن خسارته لأمه، وتعبيراً عن شعورها بالذنب تجاهها...

ترعرع كريم في جو من الرعاية والحب، فتعلم في أحسن المدارس، وتخرج من أرقى الجامعات، حتى التقى بنصفه الآخر، فتزوج بعد قصة حب طاهرة وسط فرحة الأهل وتهانيهم وكلل زواجه بقدوم أول طفلة أسماها "هناء" تقديراً منه لأمه التي سمع عن معاناتها مع المجتمع الشرقي وعن تضحيتها بحياتها من أجل إرضاء هذا المجتمع وممثليه بإنجابه هو "وحيده كريم".

بعد مدة حملت زوجته ثانية، وكانت توقعات الأطباء كلها تشير إلى أنها حامل بابنتها الثانية... وفي أحد الأيام حيث كانت الزوجة في شهور حملها الأخيرة، دخل كريم عليها غاضباً، وخاطبها بشرقية واضحة قائلاً: (إن كنت فعلاً تحملين بين أحشائك ابنتك الثانية، فضعي في حسبانك بأني سأتزوج من أخرى، لتنجب لي ولداً، قبل أن ألقب "بأبي البنات").

❑❑

المساطيل

علي ديبة

مختار بيت الطلع مختار عجيب وغريب، مهما كنتَ ذكياً، ومهما بلغتَ من الشطارة وتفننتَ في مذاهبها، فأنت لا تستطيع معرفته معرفة تمكنك من رقبته. إذا تقرّبتَ منه وأمعنت في تقربك انتابك إحساس أنك أمام لص يعرف دربه حتى إلى كحل عينيك، ثم يتلاشى إحساسك هذا وتنفيه إذا ما تحدث إليك زاهداً في الحياة والموت، في الدنيا والآخرة .. ولعل مواعظه وحكمه وأمثاله تدفعك إلى التسليم بما يرغب ويشاء ويريد، ومن ثم يصل إلى بغيته فيسلبك ما ملكت يمينك ويسارك مخلفاً وراءه ابتسامة بلهاء، ترسمها فوق فمك قانعاً راضياً. وليت دهاءه هذا يتوقف عند أرضك وحلالك ومالك، إنما تجد نفسك أمامه ضعيفاً قنفر من مواجهة تعرف أنك ستخرج منها خاسراً مهزوماً. والهزيمة هنا تأخذ أبعاداً لا يمكنك احتمالها، فتفضل الصمت الذي يفضله، على قول لا يشفع لك فيه أحد، حتى لو كان أخوك ابن أمك وأبيك .

والغريب العجيب في هذا المختار أيضاً، أنه ليس من مواليد بيت الطلع ولا هو من أهلها، بتعبير آخر لا أحد من سكان هذه القرية يعرف أصله وفصله ولا من أين تحدرت قرعة أبيه. فالرجل جاء إلى القرية وافداً كأي غريب، ثم ربض على صدرها كجبل لا تهزه ريح .

يوم وصل إلى هذه القرية، التي نُكبت به فيما بعد، وقف على سفح مجاور، رمى عينيه فوق مساكنها المشردة، تطلع إلى الحواكير المتناثرة، أمعن نظره في حظائر المواشي والدواجن والدواب، بدأ كنئب تضجّ في داخله شهية الافتراس. ماذا يفعل ؟ من أين يبدأ ؟ كيف يتمكن من هذه القرية فيضع يديه على مقدراتها وأرزاقها ؟ صوت ما خرج من داخله كما الفحيح، خاطبه محذراً :

احترس من دناءة تعشش في داخلك يا مزاحم، لا تتسرع بإبراز أنيابك، وإلا خرجت منها خروج آدم من الجنة. فتش عن موطئ لقدمك، وتريث قبل خطوة تقوم بها قدمك الثانية ، لا تتعجل في شي طعامك، ضعه على نار هادئة وانتظره حتى ينضج، وبعدها لا تتناوله ساخناً، فالطعام الساخن تعافه النفس..

مرة أخرى أمعن مزاحم بصره في تلك البيوت المشردة، قصد بيتاً ارتسمت على حيطانه

سماتُ فقر مدقع، طرق بابه، سأل صاحب البيت عن اسمه، عن كنية عائلته وألقابها، ثم فاجأه قائلاً :

أحمد الله الذي هداني إلى بيتك دون سؤال أتوجه به إلى أحد، ولعل قلبي هو الذي اهتدى إليك من غير تعب ولا شقاء، فالدم يا بن العم لا يصير ماء، أنا ابن عمك من لحمك ودمك، قد تستغرب قرابتي هذه ولا تصدقها، فأنت لا تعرف أن واحداً من أجداد بيت السمعان القدامى كان قد فرّ هارباً، ترك بيت الطلع لأسباب الثأر والانتقام ولم يعد إليها ..

بعد وقت قصير وكلام كثير، جلس مزاحم في صدر البيت، وبريق المكر يشع من عينيه. عاوده ذلك الصوت، فح في داخله قائلاً :

لا تفرح كثيراً، انظر في وجه الرجل جيداً، العب لعبة أكبر، وإلا فإن هذا الرجل سوف يبول على قرابة تضره أكثر مما تنفعه ..

أمسك مزاحم كف الرجل متودداً، أغمض عينيه وأطرق مدعياً التفكير، ثم رفع رأسه ليقول:

اعلم يا قريبي، جدك الذي انحدرنا من صلبه ترك وراءه إرثاً قيمته عشر ليرات ذهبية، كان نصيبنا منها خمس ليرات، والباقي لم تمسه يد رغم تعاقب السنوات وتلاشي عقودها، فالحلال في عائلتنا هو الحلال ولا يمكن أن يكون سواه، وأنا الوارث الوحيد، الذي فكر بالبحث عن جذوره الأولى ..

كاد الرجل لا يصدق عينيه، خمس ليرات ذهبية ترن رنيناً لم يسمعه من قبل. سقطت من رأسه كل الشكوك التي كانت تساوره ، انهال على كف قريبه بالقبل حتى أغرقها بالدموع، ثم قرأ الفاتحة على روح جد لا يعرفه، ولا يعرف إن كان موجوداً في يوم من الأيام .

مساء اليوم نفسه، التمَّ شمل القرية، من النساء والرجال والأولاد، هنّؤوا ابن قريتهم بما حملته إليه الأقدار. استغرب معمِّر القرية واقعة لا يذكر من أصولها أمراً، خانته ذاكرته أمام شتات من عمره المديد، فانبرى مؤيداً الكذبة طالما كلامه لن يقدم ولن يؤخر في قضية كهذه القضية.

كأن تلك الواقعة فعلت فعلها في النفوس، فادعى رجل منهم أن عائلته تعود في جذورها إلى أصل جرماني، لفارس صليبي فضل العيش مع امرأة عربية على عودته مع العائدين إلى بلادهم. وآخر تحدث عن أصول رومانية ينتمي إليها، وسواه روى رواية تناقلها أحفاد عائلته عن أسلافهم، كان بطلها جدهم الأول الذي جاء إلى هذه البلاد طلباً للعلم، ثم لم يعرف طريقاً للعودة.. وتوالت الحكايات متشابهة حتى صارت بيت الطلع كأنها مأوى لجماعات من الأغراب الفارين إلى حماها. لعل عدوى هذا الإرث صارت أمنية من هذه الأماني التي تنقلب إلى أحلام في حال لم تتمكن الرغبات من تحقيق ذاتها .

سؤال طائش كاد يفج رأس مزاحم، لولا أنه تمكن من تصحيح خطأ كاد يكشف زيف حقيقة عائلته. أجاب مصححاً ادعاءه :

كل الذين يغتربون تضيع كنيتهم، بل هم يفقدون هويتهم، هكذا تغير اسم عائلتي، بل هي فقدت هويتها عندما حملنا نحن الأبناء لقبنا الذي نحن عليه، فأنا اليوم من بيت الحلمان، ومثل هذا التحول لم يأت عبثاً، ربما لأن الكبار والصغار من عائلتنا اشتهروا بأحلام تصدقهم دائماً .

ابتسم ابن السمعان لقريبه الجديد، نظر بوجوه ضيوفه مفاخراً وقال :

واللهِ بكسر الهاء، مزاحم هو من بيت السمعان لا ريب، فقد رأيتُ بالأمس طائراً ملوناً يكلمني في الحلم، ولم أصغ إليه ليقيني أن الطيور لا تتكلم، ألا ترون معي بمجيء قريبي اليوم تفسيراً صادقاً لذاك الحلم؟

أسابيع مضت على إقامة مزاحم في بيت ابن السمعان، اللقمة الطيبة تقدمها الزوجة لهذا الدعي المارق، كذلك الشراب والفراش الوثير، حتى صار الرأي لـه والكلمة كلمته. في لحظة من تلك اللحظات الحائرة، التي يراجع المرء فيها حساباته، عقدت الهموم حاجبي صاحب البيت، ووخز شوكها الجارح قلبه، لماذا سمح لغريب بالسطو على سعادته ؟ كيف يخلص من ريح أحسها ستقتلع جدران بيته ؟ أحسَّ برعشة باردة تستولي على مفاصله، كيف يواجه أهالي بيت الطلع إن هو طرده من بيته ؟ ماذا يقول لهم ؟ وأين هي الأسباب التي تطرد الشكوك من رؤوسهم ؟ ابتلع الرجل جفاف فمه، نظر في عيني مزاحم، وقال على مضض:

اسمعني يا بن العم، اقتطع لنفسك من أرضي ما يكفي لبناء بيت تعيش فيه .

ما إن سمع مزاحم عرض الرجل حتى تنفس ملء رئتيه، أغمض عينيه على أمنيات راحت تزهر أحلاماً جاء راكضاً خلفها، لِمَ لا ؟ وهذه القرية تكاد تكون دولة مستقلة بذاتها ،هنا لن تنال منه يد القانون على فعل يقوم به، في بيت الطلع لا يحتاج إلى شهادة كي يكون قاضياً، ولا حتى طبيباً، بقليل من الكلمات والحكم والأمثال، وبعض من الأدعية المحفوظة، تكرسه مؤمناً لا يشق لـه غبار، فيطيعه الرجال والنساء، وهذه كفيلة بتنصيبه قاضياً لا ترد لـه كلمة، فإذا تمكن من بصائر الناس وعقولهم وضع يده على أوجاعهم وأمراضهم .. ولعل أخبار تطبيبه تصل إلى أبعد من القرى المجاورة، فيأتي الناس حاملين مرضاهم على جناح من اليقين ببركاته .

بعد أقل من أسبوعين جلس مزاحم في صدر بيته الطيني، يتقبل المباركة بسكنه الجديد، بدأها بابتهالات لم يسمعوا مثيلاً لها من قبل، ثم مسح وجهه بكفيه وقال:

صلّوا معي على نوح عليه السلام.

بادله الحاضرون نظرة واحدة، كأنهم يسألونه:

لماذا اخترت نوحاً من دون أنبياء الله عليهم السلام

مرة أخرى فتح كفيه وقرأ ماقرأ ليقول :

اعلموا يا إخواني أنَّ الأحلام مصدرها الإلهام، والإلهام مصدره الله عزّ وجل. كما تعلمون، بالأمس نمت ليلتي الأولى في هذا البيت المبارك، ربما تساءلتم وقلتم لِمَ هو مبارك ؟ ومن أين جاءتك هذه المباركة ؟

أطرق مزاحم قليلاً، نظر في العيون الدَّهِشة، قرأ دعاءً قصيراً ثم ختمه بذكر نوح عليه السلام، وتابع حديثه قائلاً :

بينما كنتُ نائماً جاءني رجل في الحلم، كان طويل القامة عريض المنكبين، تتدلى من وجهه لحية شقراء طويلة، وقد علق بها الكثير من الزبد الأبيض. ارتجفتُ خوفاً أمام هيبة الرجل، كدتُ أسأله عن اسمه لولا أنه سبقني وقال: أنا نبي الله نوح، سفينتي، لا أدري ماذا أقول لك عنها، لعلها تحتاج إلى إصلاح، وأنت من سيقوم بإصلاحها. تبعت الرجل وأنا أحمد الله على نعمة أصبغها عليَّ، كأن المسافة لم تكن بعيدة، أو هو سبحانه وتعالى طوى المسافات تحت قدمينا. لعلكم تظنون أن السفينة التي أنقذت الخليقة من الطوفان كانت سفينة عادية ذات مقدمة ولها مؤخرة، لا يا إخوان سفينة نبي الله لم تكن كذلك، كانت مربّعة الشكل، أو هي أشبه بالعوامة الضخمة منها بالسفينة. وقفتُ عند حائطها حائراً، أدرك عليه السلام حيرتي، قال لي: العطل ليس بسفينتي، سفينتي أعرفها جيداً وأنا من بناها، هي لا تحتاج إلى إصلاح ولن تحتاجه، لكن حالها لن يستمر إن استمرت الخليقة بالتناسل على ظهرها، سوف تغرق بأحمالها إذا لم تجد لي مانعاً يمنع الحمل على متنها. لا أعرف كيف صعدت ظهر السفينة، كان المشهد غريباً وعجيباً، مزارع خضراء، بيوت من الطين، أوكار وأعشاش، كأن الدواب والهوام والبشر، وكل الكائنات التي تحملها السفينة زحفت نحوي ، شكوا لي أوجاعهم من مرض لا يعرفون منه بُرءاً. نظرتُ حولي، كانت حيطان السفينة وسقوفها معشوشبة بأنواع لا تحصى من الطحالب والنباتات، نصحتهم بتناول نبات العلّيق، بإطعامه لحيواناتهم، فإن في أوراقه ما يفي حاجات لا حصر لها ..

كرّس مزاحم نفسه طبيباً في قرية بيت الطلع، لا يقتصر دواؤه على نبات العليق، إنما تعداه إلى نباتات لا يقترب منها حتى قطيع القرية، إلى مشعوذات تترتب عليها أضحيات وقرابين، إلى حجابات تعلّق تحت الإبط، وكتابات تُحرق أوراقها فوق الأضرحة والقبور.

لم يكتفِ مزاحم بنجاح تحقق لـه، انتظر فرصة يقتنصها بسهولة ويسر. عقب صلاة العيد قرأ أدعية وابتهالات لم يسمعوا مثيلاً لها، ثم قال :

قبل أيام رأيت حلماً يختلف عن غيره من الأحلام، أتاني رجل، تكلم وتكلم، لكني لم أفهم معنى لكلمة من كلماته، انتابني إحساس أنني أقف أمام موسى عليه السلام، فأنا أعلم وأنتم تعلمون أن نبينا موسى كان لسانه ثقيلاً، أو هو مصاب بالتأتأة، وازداد تأكدي حين لحق به رجل وراح يفسر لي كلمات النبي.أدركتُ أن هذا الرجل ليس إلا هارون أخ النبي عليهما السلام، الذي فسر لي رغبة أخيه قائلاً: مادمت تفعل كل هذا الخير لأهالي بيت الطلع، عليك بإكمال ما بدأته، لماذا لا تعلن نفسك مختاراً، دعك من الحكومة وأختامها، المخترة ليست بالختم، بل بأفعال نبيلة يقوم بها إنسان مثلك ..

ما كاد الرجل ينتهي من رواية حلمه، وبعد قراءة جماعية للفاتحة، حتى امتدت الأيدي مصافحة ومهنئة على لقب فخري خلعه هذا المنافق على نفسه .

بعد هذا كله من يصدق أن المختار مزاحم حمل حقيبته وفر من بيت الطلع هارباً إلى غير رجعة ؟ كيف صحا الناس من نومهم الأسود ونجوا من مكر هذا الرجل ودهائه ؟ ما الذي فعله بعد هذه المخترة المزيفة ؟ لقد أدرك ووعى أنه إذا استمرَّ في الاختباء خلف هذه الأحلام سيجد من يكذبه. لجأ إلى تلفيق لا قبله ولا بعده، أضاف إلى واجبات المختار واجباً لم يقم به مختار من قبل .. حتى إذا غاب رجل عن داره صار المختار مزاحم مسؤولاً عن حراسة عياله. هكذا صار هذا الأفاك ينام في كل بيت يغيب عنه رجله، كيف لا وهو المختار المؤمن القادر، المسؤول عن رعية صارت أمانة في عنقه ؟ صحيح أنه كان يتأفف ويبدي تذمراً، مثله في ذلك مثل ثعلب فُرض عليه رعاية دجاج القرية، فصام عن الطعام إضراباً، إلا أنه في حقيقة الأمر كان ينتظر فرصته هذه بصبر فارغ، فإذا سئم الانتظار ولم يسافر أحد مبتعداً عن بيته ولو لليلة واحدة، وجد ألف حيلة لتشجيع الرجال على الهجرة.

كل الذين يشبهون مزاحم في أفكه ونفاقه، وتسوقهم غرائزهم لا يعرفون أي طريق سيرمي بهم إلى قاع منحدر لا قرار لـه. يوم سافر ابن البط بعيداً ، قصد المختار مزاحم بيت هذا الغائب مساء ليقوم بواجبه، جلس في صدر البيت ممنياً نفسه بليلة مشبوبة بلهيب الاشتهاء، فزوجة ابن البط شابة فتية، بل هي تفوق نساء القرية رشاقة وجمالاً. أدركت المرأة غاية الرجل الدنيئة، تلمستها بحسها الأنثوي، قرأتها في عينيه، تذكرت زوجها الغائب، لامت أهالي بيت الطلع على زمام أسلموه لدعي فاسق. لم ينتظر مزاحم طويلاً، أمسك يد المرأة مداعباً، تمنى عليها الجلوس إلى جواره. صبّت المرأة جام غضبها فوق رأسه، بصقت عليه، شتمت الأحياء من عائلته والأموات، ولولت المرأة مهددة متوعدة ..

خاف مزاحم من نهار قادم يحمل معه ابن البط، ونقمة قد يسكبها الشاب رصاصاً في صدره. ركض إلى منزله، تأبط ما خف وزنه وغلا ثمنه، غادر بيت الطلع إلى غير رجعة، راح يبحث عن قرية، لا يوجد بين أهلها متمرد واحد يعارضه فيما يرغب ويريد .

□□

فرصة للسراب وفؤاد يازجي

د. ياسين فاعور

عملاً بمقولة "اغترب تتجدد" اغترب اليازجي مرة ثالثة في روايته الثالثة "فرصة للسراب"، بعد روايته الأولى "أسنان الرجل الميت"، التي أطلعنا فيها على ضياع حفنة من الشباب العرب في أوربا الغربية، وروايته الثانية "الفولغا الأزرق"، التي عالج فيها الضياع الفكري والجنسي لطلابنا العرب في روسيا السوفيتية.

من جديد يغترب هذه المرة إلى لندن في سيرة ذاتية يصف ما يعاني، وما يلاقي، وما يشاهد في غربته من أهل البلاد الأصليين، ومن المغتربين العرب وغير العرب من آلام ومعاناة وتنكر وتطرف، ويتطرف إلى موضوع ساخن هو موضوع الساعة واليوم "الإرهاب"، ويوثق ذلك في روايته هذه التي يصنفها بـ "أدب الرحلات".

تقع الرواية في مئتين واثنتين وثلاثين صفحة موزعة على ثلاثة فصول متفاوتة في أقسامها وعدد صفحاتها، تحمل عنوان "فرصة للسراب". ينقلك مباشرة إلى جو الخدعة التي يقع فيها إنساننا العربي الذي يهجر بلده، بلد الخير والنماء والعطاء، والقيم والروابط، إلى عالم يلمع من بعيد، يظنه ذهباً، ويجد فيه ضالته المنشودة في حلّ مشكلاته أو هكذا يتوهم السراب.

يقدّم لروايته بمقولة من أغنية يا بانية "لقد ذوى لون الزهرة وأنا أتأمل وجهي عبثاً يعبر الأرض" (ص ٥).

وبلا مقدمات يبدأ رحلة الاغتراب عملاً بالمثل الإنكليزي "المفلس يهرع إلى السوق" (ص ٧). حيث وجد نفسه في ساحة البيكاديلي حالما وصل إلى لندن، وكان في السابعة والثلاثين من العمر.

يروي قصته بنفسه ولا يلجأ لراوٍ عارف: "كنت في السابعة والثلاثين، وقد أضعت مالي ووطني وشبابي، أشعر مبكراً بالشيخوخة تطرق بابي، عندما وجدت نفسي في بلد غريب، ليس بلا نقود ولا معارف فقط، بل بلا هوية أيضاً، مهاجراً معدماً مذعوراً ليس في جيبه ما يكفيه أكثر من أسبوع" (ص ٧).

بهرته أضواء لندن وهو يطلُّ عليها من نوافذ الطائرة، وسحرته المدينة بشوارعها ومتنزهاتها فأيقن منذ البداية في الضياع وقال: "غداً أصبح إحدى النمال ضائعاً وحيداً بين الأبراج والنهر والحانات" (ص ٩).

حطَّ في المدينة في فصل الخريف، وعلى الرغم من حال الخريف فقد بدت لندن جميلة تتابع مسيرة تاريخ طويل وفصول متعددة "نساؤها سعيدات فخورات مرفوعات الرأس، والرجال أشبه بلوردات سحناتهم مشرقة فرحة" (ص ١٠)، وعلى الرغم من عراقة المدينة في تاريخها الطويل، وجمال نسائها، ومظهر رجالها، فقد شعر بأنّه خريف حتى الموت.

وضاع في أفكار التيه، وهو يواجه تحدي الإفلاس، وفكّر وقدّر، وهاله ما قدّر من أقدار ستواجهه، وتلقى أول تعريف للمدينة من شاب مصري "لا تستعجل. إنَّ لندن أشبه بمرجوحة أوتوماتيكية تدور، ما إنْ ينزل المرء فيها حتى يبدأ بالدوران، ويظلُّ على هذا النحو حتى يموت" (ص ١١).

جاب المدينة طولاً وعرضاً يبحث عن عمل يوفر له العيش، ووجد المتناقضات؛ مظاهر غنى تذهب بالألباب ومتسولون يملؤون الشوارع يرضون ببنسات قليلة ومعلن يبحث عمَّن يتبنى قطته لأنه سيغادر البلاد لمدة سنة (ص ١١)، فتساءل والحيرة تقلقه "هل تنفد النقود وأتسول مثلهم؟" (ص ١١).

وتاه في شوارع المدينة، ووجد نفسه في "سوهو" والمصابيح الحمراء تضيء غرف العاهرات، وكثيرٌ من المتسولين وبجانبهم علب بيرة كثيرة فارغة، وعلت سواعدهم آثار حقن الهيروئين" (ص ١١)، ونام في المساء وفمه يردد أغنية ماجده الرومي:

"إنْ شئتُ أرحلُ

لن أعودَ إلى سراب

وأهيمُ في دنيايَ

أحترفُ الغياب" (ص ١٢).

بدّد أمواله، ولم يبقَ معه سوى أجرة طائرة العودة ومئتي دولار "لن تكفيه أكثر من ستة أيام، وتعددت وقفاته مع نفسه، تذكرَ حياته الماضية، وأنّى تنفع الذكرى، وصدمته الجنة الموعودة، تذكرَ وشابه بين حياته وما حفظه من قصص "انقضت أيامي وسنيني وأنا أنظم قصائد وأقرأ وأحلم" (ص ١٣)، وما إن أصبح شاعراً "حتى كفَّ الناس عن القراءة" (ص ١٤)، ونشر ديوانه الأول وكانت تطربه عبارة الإطراء كما تطرب الحسناء عبارة الثناء. ولم يكن ما يسمعه إلا عبارات كذب ساهمت في تيهه وضياعه، وكان يدري تماماً "أنَّ شاعراً موهوباً لن يعني لأحدٍ شيئاً في المستقبل"(ص ١٥).

رضي بأنَّ كتبه ليست سوى هدية للزمن، وقد استراحت في أقبية مكتبة الأسد، وما حققه كان سبباً في يأسه، وتمنّى لو أنفق سني حياته في جمع المال لكان ذلك أجدى له ولا سيمّا أن الحياة تسودها المادة "فمن كان يملك المال وتعلّمت شفتاه أنواع الكلام"، ورنّت في أذنه عبارة (بودلير)، وقرّعه (نيتشه)، كلٌّ يحثُّه على العلم والمعرفة، وكان الإنسان الأعلى "قبلة أنظاره".

دُهش منْ أهدى لهم ديوانه الأول، ولم يصدّقوا أنّه هو من كتب هذا، حتى والده كان ينظر إليه نظرة احتقار، وينعته بالفشل بدلاً من الثناء عليه على ما كتب، على الرغم من أنّه

هو من زرع في نفسه القيم وحب العلم "من يتعلم ينتصر على العالم" (ص ١٨)، وكان يتمنّى لو أصبح مديراً لشركة حكومية "واختلس منها بضعة ملايين يشتري منها بيتاً ومزرعة، وهو ذا تعريف الإنسان الأعلى في هذا الزمن"(ص ١٨).

والدته قابلته بفتور وأخته كانت تلومه "لو كانت مكانه لكانت تملك عشر شقق" (ص ١٨) ولِمَ ذلك ليقنعه بمادية الحياة، بل كان يرى كلَّ من حوله عواماً لا ثقافة سامية، ولا كلاماً من القلب، ولا فرحاً أعلى، وكان عزاؤه انشغال المراهقين بالحب لاهين عابثين ضاحكين.

تذكر أقوال الواعظين والناصحين، وضاقت الدنيا في عينيه، فلم يرَ بداً من السفر خلاصاً مما هو فيه. وشعر بأنه شؤم على الجميع، وأنَّ عليه أن يجوب أصقاع الدنيا لكنّه لا يعلم إلى أين "لندن، نيويورك، هونغ كونغ، إلى مراحيض أية مدينة سأنجح في الحصول على فيزا لم أكن أدري"(ص ٢١).

وغادر غير عابئ ببكاء أم وقلق والد، وسؤال القلق تردده شفتاه: "هل أنا مسافرٌ حقاً؟ ولكن إلى عند منْ؟ منْ سيكلمني...؟ من سيحبني..؟"(ص ٢١).

أوحت له لندن في الثلج قصيدته التي كتبها قبل أن يغيب عن ألق ذلك الصباح، والتقى الهندي الذي أجابه عن سؤال العمل بأنه جاء في وقت توالت فيه موجات الهاربين من الجوع على أوروبا من دول العالم الثالث، ونصحه بالذهاب إلى شمال المدينة "فالأجانب كثيرون.. والصيد أسهل في تلك المياه العكره"(ص ٢٥).

ركب القطار، وتنقل من مكان إلى آخر، مرّ به اللاهون والعابثون، غادر المترو ركّابٌ وجاءه آخرون، علا العزف، وتعالت الأغنيات، شاهدهم يقرؤون فتساءل عن كتبه من يقرؤها؟

بحث كثيراً عن غرفة لمدة ستة أيام، والتقى أتراكاً وقبارصة وأكراداً، ودُهل للوهلة الأولى كيف تجمع الأعداء في حيّ واحد. مرّ بمقاهٍ تعجُّ بالرُّواء الخاملين المنقوعين، ومرّ بالهنود والباكستانيين والأفغان.

وأشار عليه رجلٌ من الحسكة بالذهاب إلى فرنزبري بارك المليء بالجزائريين، وكانت الغربان تزعق فوق رأسه، تبعه العدوانيون، وطال به السير وكلّت قدماه، وخارت قواه، فقصد المنزل يستلقي على السرير وقد داخله شعور غريب بأنّ المدينة تفترسه وفي المنزل مأمن له.

وتضيق الأمور في عينيه، يتهدده الإفلاس، فينصحه بعضهم بالزواج من مومس نظيفة، ويقترح آخر ببيع كليته، ويهرب منهم تتنازعه مشاعر الإشفاق عليهم وعلى ما سيؤول إليه حالهم من تشرد وضياع.

وزاد الطين بلة أنّ الفترة التي وصل فيها لندن كانت فترة انتخابات، والصراع بين الحزبين على أشده حول مصير الأجانب في بريطانيا، المحافظون يريدون التخلص منهم، والعمال يرون فيهم أيدي عاملة تدير مصانعهم.

بحث عن عمل وطال بحثه، وتلقى إرشادات وآراء؛ منهم منْ وضّح له نظرة الإنكليزي للأجنبي بأنّه بليد وسيطرده، ويراه الزنجي صادقاً ونشيطاً. ذكّره بعضهم بقول توفيق زياد "سأقول ألك توقدين، مصباح نارك من دم الموتى وجوع الآخرين"(ص ٣٧). ويحلل معهم عبث الحضارات وصراعاتها، كما يعقد المقارنات بين المجتمعات الوافدة هونغ كونغ والصين، والباكستاني والهندي، والتركي والعربي والإيراني.

تطول فترة البحث عن عمل فتنفتح أمامه أغوار عميقة من الضحالة والعذاب، وصار يتخبط وكان الأمل واهناً، وعندما يغلبه الإرهاق واليأس لا يستسلم وقد تذكر أنّه جاء لندن من أجل الحفاظ على البقاء، ولم يأتها من

أجل الألم والفرح.

يكثر المرشدون والناصحون، وتقوده خطاه إلى شارع أدجوار ذي الطابع العربي حيث تكثر المحلات وتكثر الإغراءات.

وتنقضي الأيام الستة، وكان يسير اثنتي عشرة ساعة في اليوم بحثاً عن عمل، تتنازعه أفكار شتّى حول عمره الذي أفناه على الأوراق والحبر، العمر الذي بلغ سبعة وثلاثين عاماً. فيشعر بالسكينة والألم، لكنّه سيبدأ من الصفر ليبني حياته من جديد، وهذا من أصعب الأمور على الإنسان.

تسوء حاله، ويقرر التسول، وعندما تطالعه أمور ليست بالحسبان، فالمستولون كُثرٌ وأساليب التسول لم تخطر له على بال، والشّعر لم يعد عليه إلاّ بالفاقة وهذه الحال.

عودته للبكادلي رسمت نسق حياته في بريطانيا، فالفتاة الباكستانية زهرة التي رصدت زحل بتلسكوبها، وملأت جيوبها بالنقود، ألقته الأقدار بين يديها. تهزّ كيانه بسؤالها "وهل يُرمى الوطن ببساطة كثوب عتيق"(ص ٦٥)، وتتيح له فرصة العمل لدى والدها في نقل الأثاث إلى البيوت، ووالدها يشتري الأثاث القديم ويبيعه.

في البيكادلي كان يرى المتسولين، وفي حيِّ كيلبرن كان مخزن الباكستاني، كانت الباكستانية قوية وذكية وعنيفة كالصبيان، تخالط أربعة أخوة لا تلفظ كلامها إلاّ بعد تفكير طويل، ثم تلقي عبارة حادة ولا تلغو إلا عندما تجتاحها الانفعالات (ص٧٥).

يذكر أهمّ ما في حياته، يذكرها من المراهقة، لقد أوقعته عدة فتيات صغيرات في حبهن، فحولنَ ربيع العمر إلى فردوس، ومع هذا فقد ظلّ يحلم بالحب الكبير الحقيقي(ص٧٧).

وعاش في زمن يُقال فيه "منْ يقرأ كتاباً يساوي كتاباً"، أما الآن فهم يقولون "من معه ليرة فهو يساوي ليرة"(ص ٧٩)، لقد تغيّر كلّ شيء، وتحطّم قلبه.

تعلّم في الحانوت مقولة صاحبه الباكستاني: "الزبون عندي أهمّ شيء في حياتي"، وصاحب الحانوت معجب بالمثل الياباني الذي يقول "يجب أن تركع دائماً للزبون، فلا يجب أن تطغى شخصيتك بل يجب أن يبقى دائماً هو السيد، بينما يطغى ذكاؤك على كيفية إخراج النقود من جيبه"(ص٨٠).

كلٌّ من أحبّهم كانت في قلوبهم برودة الثلج إلاّ زهرة "يدهمك دون أن تتمهل، طيفها يغشى مخيلته"، وعمله الجديد نقله إلى حياة جديدة، وطموح في غنى، وأدرك أنّ كتبه سلبته سبعة وثلاثين عاماً، وسلبت بأسه وقوته اللذين سيقتات بهما وقد ضاع العمر كلّه والشيخوخة البائسة في انتظاره، وعندما يسودُ وجهه، وتتلوث يداه، يذكّره ذلك بأغنية فيروز "أنا مِشْ سودا بسْ الليل سودني بجناحه"(ص٨٩).

كان القرن العشرون يُسرع بالانتهاء، وكان مذنب "هيلبوب" يُسرع إلى أقرب مدى ممكن من الشمس منذ مئة عام (ص٩١).

وعندما تغمره النشوة يتذكر أبيات عاصي الرحباني "يا حبيبي الهوى مشاوير" (ص ٧٦) تبدو مقارنة الماضي بالحاضر فكرة يروق له التعامل معها، وخاصة إذا كان الهدف تبرير المادة وسيلة لكلّ شيء، فالبريطانيون كانوا فقراء "أوليفر تويست والبؤساء" مادة أخرى للنقاش، وساحات لندن ندوات للأحاديث والمتعة والتسلية، فيها من يتعرّى من ثيابه، وفيها من يغرق في لهوه ومتعته، وفيها المتسول، وفيها الغني، وكلٌّ يسعى في درب يختلف عن الآخر.

ينقد الحياة والمناهج الدراسية "يعلمون المراهقين والمراهقات في المدارس كيفية ممارسة الجنس، ويعلمونهم أيضاً اللواط والسحاق، طبعاً حتى يتسنّى لهم تفادي ذلك، فلا يقعون كالعميان في شرك الشذوذ"(ص١١٤ ـ ١١٥).

تطول الأحاديث؛ الأنبياء والرسالات فالمنبر ديمقراطي، وعليك أن تتحدث بما تريد، وتُبدي الرأي الذي تُريد، وتُناقش المذاهب والأيديولوجيات، وأسلوب البيع والشراء قدرٌ من الغشّ متناسب مع غباء (أهالي كيلبرن)(ص ١٤٥)، والإنسان غير آمن على نفسه والأماكن التي يخفي فيها نقوده "أعمدة السرير، وأحياناً مفاتيح الكهرباء، أو في الخزائن، وأحياناً يأخذها إلى خوري الكنيسة.

الكتب لا تقرأ، أهدى كتابه لخوري الكنيسة، فظلّ شهراً كاملاً في مكانه، وعاش حياة الوحدة مستمعاً إلى أغنيات عربية كانت تبثّها إذاعة "سبيكتروم اللندنية" التي يرأسها فلاح الهاشمي الذي كان يحب عبد الحليم حافظ(١٤٧).

كان العرب مختلفين في المهجر كما هم في بلادهم، فأحدهم متدين، والآخر علماني، والثالث معتدلٌ، كلٌّ منهم يريد أن يمسك بخناق الآخر (ص ١٤٧ ـ ١٤٨).

يعالج حياة الإنكليز وتنافسهم في الانتخابات، ولا ينسى محمد الفايد كرجل أعمال وما بلغهُ من شهرة وثراء.

نجح في عمله الجديد، وحقق أرباحاً لحُسين صاحب محل الأثاث، كما جمع مالاً أشعره بسعادة الحياة، وأصبح ماهراً في إيجاد النكات، فقد أدرك أنّ الضحك أقصر طريق إلى قلب الزبون الذي يعزُّ عليه في النهاية أنْ يفارقك دون أنْ يرضي خاطرك (ص ١٥١).

كان يزور ساعة (بيغ بن) في الآحاد، ويصغي إلى لحنها، ويلفت انتباهه الملك ريتشارد على صهوة جواده مُشهراً سيفه، وكان قد أسره صلاح الدين، ويتنزه في البيكادلي وساحة الترانجلر، ويشاهد المتظاهرين والمحتجين والمحتفلين، أو يزور الجامع الكبير، ويتأمل كتبه ومحرابه والمتحف الوطني ومتحف الشمع.

وتمرُّ الأيام حتى وفاة الأميرة ديانا وصديقها دودي الفايد، حيث أغلقت المحلات والمخابز وذهب وحده للمشاركة بالجنازة، ولأول مرة يرى شعباً يحزن لوفاة، أو على الأقل لا يفرح لموت زعيم كما يحدث عندنا (١٥٤).

غالباً ما يتذكر مراهقاته وأحلامه ورؤاه، لقد تذكّر كلّ الأسماء، ولم يتذكرهُ أحد (ص ١٥٥)، تذكّر حبَّ ماريا وما عاناه، وعمدته أسماء ورؤى، وصار يتعرف هوية الزبائن من سحناتهم، تجتمع عنده هموم الأمة العربية، يعرف العربي من أول عبارة ينطق بها وصاحب المحل حسين لا يعتدل مزاجه في بيع كثير، ويضعف عندما يقلُّ البيع، ولم يكن يحاول أن يوجّه له نقداً لأنه "على قناعة أمه بأنّ الإنسان لا يملك أنْ يغيِّر العيش"(ص ١٦٣). ولم يهجر الشعر، بل كتب قصيدة سمّاها "أيام الباكستاني"

الإيرلندية التي كانت تأتيه سكرانة كانت تُحدّثه عن الإنكليز "فهم على الرغم من مظهرهم الخارجي الأنيق إلاّ أنّ ملابسهم الداخلية قذرة، وأنّ الألمان أكثر شعوب العالم نظافة في ملابسهم الداخلية ـ ومعظم الإيرلنديين فقراء"(ص ١٦٣)، وأن الإنكليز يعاملونهم معاملة مواطنين من الدرجة الثانية، وهذه هي جذور الحقيقة للإرهاب البروتستانتي الذي استمر مئة عام (ص ١٦٣). وهذا ما كان يحصل لعمر الابن بالتبني لحسين الذي كان يزداد تطرفه الديني طرداً مع تمييز أبوه لإخوته عليه(ص ١٦٣). ونظرة الإنكليز لكلّ ما هو عربي على أنه مسلم، ومتابعتهم لما تذيعه محطات التلفزة والإذاعة وما تنشره الصحف ومما زاد دهشته ظهور الشيخ القرضاوي في مساء اليوم نفسه في تلفزيون الجزيرة يقول: "إنّ أخاك الحقيقي هو أخوك في القلب وليس في الإسلام"(ص ١٦٤). وكانت تلك المصادفة أغرب ما وقع له في بريطانيا وقد كان يريده مسلماً.

خبر الأوروبيين وله رأي في التعرف عليهم "لمعرفة الأوروبيين بالشكل الذي تحلم

به أن يكونوا عليه، قابلهم بعد أن يكونوا قد شربوا، أو في ليلة عيد مجنونة، وسيعاملون كأنك واحد منهم، ولا تكن من الحماقة بحيث لا تكون سعيداً لأنهم سرعان ما يغيرون شحناتهم صباح الاثنين"(ص ١٦٧).

وفي تلك الفترة تتالت أخبار الوطن العربي المشؤومة (انفجار حافلة في دمشق، وموت صدام، وسقوط طائرتين إسرائيليتين في جنوب لبنان أودى بعدد من القتلى لا يماثله ما قتل في الحروب، وعذابات الفلسطينيين، وقابل ذلك أحداث مغايرة في أوروبا وأميركا، استنساخ في اسكتلندا، واكتشاف الأمريكيين بحيرة متجمدة في القمر وإعداد العدة للاستيطان فيها، وفوز بلير في الانتخابات وما أعقبه من تطور في حياة أربعين ألف متشرد (ص ١٦٩ ـ ٧٠).

قرأ أشعاره ذات يوم فاغرورقت عيناه متعجباً متسائلاً (هل هو من كتب تلك القصائد الملتهبة (ص١٧٢)، وأمّا مزاجه فكان يتبدل باستمرار، وأمّا حياته فقد مضى عليه ستة أشهر لم يكلمه أحد أحبَّ خلالها ماجدة الرومي وغادة السمان ونوال السعداوي وكتب رسائل لهن (ص ١٧٢).

وفي أول أيام نوار دخل رجل المخزن وبيده حقيبة، وغير ذلك الرجل حياته دون أن يدري (ص ١٧٦).

جال في أنحاء لندن، وشاهد نهر التايمز الذي يشطر مدينة العشرة ملايين إلى قسمين وبحث عن تلك الضفاف التي لا يوجد فيها أجنبي واحد، واستأجر غرفة في ريتشموند وفي تلك المناطق "تنورات الفتيات أقصر، وعدد العشاق المتعانقين في الشوارع أكبر، وتظهر الأثداء أكثر مما هي عليه في مركز المدينة حيث شعوب يأجوج ومأجوج تصول وتجول"(ص ١٧٩).

ولأول مرة يتنفس الصعداء ولأول مرة يشعر أنّه في بريطانيا (ص ١٨٠)، فقد كان يدهش لطبيعة الإنكليز الهادئة المختلفة تماماً عن توترهم وسط المدينة.

كان الشعور بالدونية قد ازداد حدة بعد الذلّ الطويل الذي أذاقه إياه الباكستاني وكثيراً ما كان يتذكر مقولة غابريل غارسيا ماركيز "إذا أردت أن تبيع شيئاً يجب أن تتعلم ثمانية لغات، أما إذا أردت أن تشتري فلا يهم أن تكون أخرس"(ص ١٩٥). كما تعلّم أنّ على البائع أن يكذب ثلاثة أضعاف عدد الأشياء التي في الحقيبة في اليوم الواحد حتى تفرغ وأنّ لا ترفّ له جفن وهو يسرد عن بضاعته، أو تتهدج نبرة صوته، ويجب أن يعترف لنفسه مسبقاً أنّه إنسان كاذب، أو أن يؤمن بأنّ الربح بأية وسيلة هو شريعة حلال (ص ١٩١).

مضت عليه ثلاثة أشهر، وضع خلالها خريطة دقيقة، لم يكتشفها أحد غيره في لندن (ص ١٩٣)، وأدرك حقيقة أنّ "لا تبع إلاّ شيئاً واحداً"(ص ١٩٣)، وكان يشعر أنّ الخلود يختفي وراء الفن، أمّا الآن فإنّ أيامه تستهلك في الباطل، وتلك الطريقة في البيع تدمي روحه، فهو يخدع المشترين، ويكسر القلوب مغنياً في الشوارع: "بيع قلبك... بيع حبك.. شوف الشاري مين"(ص ١٩٨).

شارع العرب عجَّ بالسياح الخليجيين، شارع إدجوار رود امتصَّ كلَّ ما نهبه المسؤولون العرب من الأمة في السنة التي انصرمت، وفي ذلك الشهر بالذات كانت حبوب الفياغرا الأمريكية الزرقاء لا تزال محظورة في بريطانيا ـ قيد الدراسة ـ وقد جنى من بيعها في ذلك الشارع ألفاً ومئتي جنيه، وفي شهر أيلول بعدما اختفى الخليجيون عاد إلى تجارته القديمة (ص ٢٠٠)

تاجر بولاّعة لاس فيغاس، وكانت تجارة رابحة، ربح منها أضعاف ما جناه في عمله في محل الباكستاني، وخبر نفسية المرأة الإنكليزية في الشراء "كنت أقول إذا اشترت هذه الفتاة فإنّ الجميع سيشترون كأنّما يعتمدون على أفكار بعضهن وليس لهن ثقة بعقولهن"(ص ٢٠٤).

ولأعته لاس فيغاس تجعل النساء مجنونات "تعالي يا كلارا انظري إلى هذه... هل جننت؟ هل تجعلك مثل هذه الولاعة مجنونة؟"(ص ٢٠٥)، حتى الرجال سحروا بسرّ هذه الولاعة فتحول مكتب مدير شركة إلى بازار "فعاد الجميع إلى الرطانة: هكذا تتهدم الحضارة، عندما يزداد أولئك الذين لا يهمهم سوى المال تبدأ المدينة بالتداعي، وعندما يصل أجانب من العالم الثالث إلى مراكز القرار يبدأ السوس ينخر، وهذا ما حصل بالضبط للحضارة العربية"(ص ٢٠٩).

كان الإنكليز يبدون مرحين خفيفي الظلّ في منطقة، وجديين لا يُطاقون في منطقة أخرى (ص ٢١٥)، وكلما ابتعد الحيُّ عن مناطق الأجانب كلما كان سلوك الإنكليز أكثر حرية كما ينتظر من أوروبيين حقيقيين، في حين وجد غالبية الأتراك والعرب لا يزالون جائعين جنسياً كأنهم في أوطانهم، ومعظمهم يمارس الجنس (ص ٢١٦).

أيام العطلة أشعرته بالوحدة، وأعصابه كانت مهترئة، سمع كثيراً من الأقوال والأحكام عن العرب، الألمان قالوا: "علمتمونا كلّ شيء بما في ذلك علم الإلحاد"(ص٢٢٢).

قادته خطاه في الآحاد إلى سوهو وتأمل تمثال شكسبير وشارلي شابلن ومنزل كارل ماركس ونيوتن وإلى العاهرات اللواتي "نصحهن بألا ينفقن نقودهن حتى يتسنى لهن في النهاية أن يتحررن"(ص٢٢٣)، ومرّ أمام مخزن محمد الفايد، ودهش لإغلاق مكتبة الكشكول وقد كتب على الزجاج "معظم الكتب التي تكتب لا تنشر، ومعظم الكتب التي تنشر لا تباع، ومعظم الكتب التي تباع لا تقرأ، ومعظم الكتب التي تقرأ لا تفهم"(ص٢٢٣).

ولم تكن الندوات العربية التي تجري هناك أكثر ديمقراطية من الأخرى التي تعقد في الوطن العربي، ونادراً ما يتعرض محاضر عربي بجرأة لحلول جذرية لمسائل السياسة أو الجنس أو الدين، والعربي لا يفكر إلا بنصفه الأسفل، والعرب هم الذين يشترون الكتب الممنوعة.

وانقضت أربع سنوات لا يتذكر منها شيئاً فلم تكن حياته أفراحاً بحال من الأحوال ولم تكن بهيمية "لقد كنت آلة"(ص٢٢٩)، والاستقامة وحب الحقيقة وحب الحكمة والتضحية في سبيل المعرفة قد حلّ مكانها عبادة العدد (ص٢٢٩). وأصبحت الآمال والأحلام والفرح والحب مجرد ذكريات، وتغيرت النظرة للأشياء والحياة، أصبحت النظرة إلى واجهات المخازن بدلاً من الطبيعة، وإلى غلاف الكتاب بدلاً من مضمونه، وإلى عجيزة الفتاة بدلاً من بريق عينيها، وغزا الشيب المفرق.(ص٢٢٩).

باتت المدينة بمساحاتها وأناقتها ومتنزهاتها تكاد تخنقه، وهو دائماً يتذكر قول المصري "لا تستعجل إن لندن أشبه بمرجوحة أوتوماتيكية تدور، ما إن ينزل المرء فيها حتى يبدأ بالدوران ويظلُّ على هذا النحو حتى يموت"(ص ٢٣٠).

أنهكه الدوران، وضاق ذرعاً بهذه الحياة، يتمثل مقولة لورنس "من يسعى وراء المال يقتله السم، ومن يسعى وراء الأخلاق يقتله الجوع"(ص ٢٣١). ويستلقي على السرير مجرد جثة، يندب وينتحب وتذرف عيناه الدمع، ويسمي نفسه "الشاعر الميت"(ص ٢٣١).

صورة ماريا أعادته للحياة، وسورية الجميلة عادت أنشودة السحر، عاد إليها ليعالج من اكتئاب الرحيل، وعاد للورقة والقلم ليكتب فاكتشف حريته وحياته.

ارتحل اليازجي إلى لندن هذه المرة ليبني مستقبلاً، ليحقق حلماً، شاهد السراب في لندن فارتحل إليها، كتب الشعر في بلده فأنكروا عليه إبداعه، قالوا له هذا لا يطعم خبزاً، وكرّروا على مسمعيه (لو.. حتى ملّها وتمنوا عليه (ياريت فعلت...) حتى خسر ما تصوره

من أحلام التيه والضياع، بهرته بأضوائها وحدائقها وشوارعها، وصدمته بسلوك أهلها وتناقضات ساكنيها، خسر كلّ ما يملك بادئ ذي بدء، وبحث عن العمل طويلاً، وتهددته الأخطار مراراً إلى أن ألقته الأقدار بين يدي زهرة الباكستانية وساعدته على العمل في حانوت والدها الذي يبيع الأثاث القديم، واكتسب في عمله خبرات كثيرة، وتعرف على عادات سكان لندن وأخلاقهم، وعندما اتسعت معرفته عمل بائعاً متجولاً، باع ولاعة (لاس فيغاس) السحرية، والقلم الولاعة، وتعلم كيف يبيع هذا، وكيف يتحدث مع ذاك، خبر سكان لندن جميعهم على اختلاف جنسياتهم، وعاش أحداثاً تاريخية جرت في بلده سوريا وأخرى حدثت في منطقة الشرق الأوسط والعالم، وثالثة حدثت في أوروبا ولندن بالذات وقارن بين عادات الأمم والشعوب، وانتهى إلى نتائج ومعلومات بعد غربة استغرقت أربع سنوات، أعادته إلى رشده، إلى حبه القديم، إلى وطنه وحبيبته وأهله، وقدّم لنا رواية تعتبر من أجمل أدب الرحلات، بطلها يروي أحداثها عن خبرة ودراية، تفاعل مع أحداثها وأثر فيها وأثرت فيه، والرواية وثيقة علمية واجتماعية وتاريخيه، ولها قيمة أدبية تضعها في طليعة أدب الرحلات في العصر الحديث.

هنيئاً لكاتبها هذا الإبداع الجميل،وإلى مزيد من العطاء الإبداعي "شعراً ونثراً".

❑❑

رواية بنات بلدنا
رواية كاشفة بامتياز

نزار نجار

*** ممر أول**

طوى حبه وخبأه في قلبه...

ثم حمل حقيبته وغادر موطن الحب والأحلام المجهضة

ـ نبيل، هل تدري سبب احمرار هذه الوردة؟

ـ لعلها خجلت من حمرة خديك..

وحين لامست شفته خصلة الشعر على حافة الأذن تراءت له الموجودات كلها كأنها تعيش في حالة من الوجد والحلم..

هكذا بدأت رواية محمد قرانيا "بنات بلدنا" من أول خيط تلتقط قارئها لتسير به إلى نفق جذاب يكشف عن أسراره وجاذبيته ويهب له كنوزه السرية وغير السرية، في لغة آسرة وسردية مشوّقة!...

وكأن "محمد قرانيا" كواحد من أبناء جيله الذي عايش التحولات الاجتماعية المتسارعة في سورية (فترة الخمسينات ثم نكبة حزيران ثم فترة الانفتاح على التيارات الجديدة التي عصفت بالمنطقة العربية كلها) أراد أن يفرغ في هذه الرواية شحنات من الإثارة المعمقة المقصودة، وأن يقدم كل شيء من حالات المسكوت عنه، فأخذ يمسك في شباكه ألوان الحداثة العربية، يصطاد الزمن المتردي وينفتح على كل ما يفتك في لحمة مجتمعنا العربي، فتماهت المفاهيم والدلالات، واختلطت الانكسارات والتحولات، وتداخل الماضي مع الحاضر والمستقبل، حتى اضطربت الرؤى، من الواقعية على الفانتازيا.

ـ هاهو العالم والحب يختصر في لحظة واحدة...

رصع عنقها ووجهها بالورود والفل واشتعل الجسدان!

ـ لا شيء أمتع من أن يطأ الغريب أرض الوطن!.

ـ أنت وطني!

همست: أنا خائفة، الحرب اشتدت على الجبهة!

ـ لا تخافي، نحن نملك طاقات كبيرة!!.

وفي آخر صفحة من الرواية التي جاوزت الأربعمائة صفحة تنتهي مساحة المشاعر العاطفية الحادة التي سفحت بسخاء وانداحت عبر فصولها الخمسة المتعاقبة، تنتهي عند مرافئ الجسد الدافئة، فهل آن الأوان لهذا التوق المتأجج أن يهدأ، هل آن الأوان لهذه الأرض المجدبة أن ترتوي؟!...

***الرواية**

بلمسات ريشة مدربة يوازن محمد قرانيا

مساحاته اللونية، من الفصل الأول (بيروت صيف ١٩٦٩) إلى (دمشق بوابات الحب القلقة) إلى (أسئلة الحرية والجمال) إلى (بوح الأنوثة) إلى الفصل الأخير (مرافئ الجسد الدافئة) يتجاوز الواقع والحلم، ويرتحل مع نبيل الذي يحمل قيمه ومثاليته، يسمعك وجيب قلبه، ويلفحك بأنفاسه، ويدفعك إلى أن تصغي إلى مناجاته وهمسه وهو يداري خيبته ومراراته، يداري حزنه وبوحه في هذا الزمن المتردي الذي ينام على فجائع وفضائح، يجوس نبيل درب ترحاله من أم الكرز إلى بيروت، بيروت المتلبسة بالحب والحلم والغموض والحرب والأرصدة والخراب والبناء، يجد نفسه في ساحة البرج، مع العمال السوريين غريباً مشرداً باحثاً عن عمل ومأوى ولقمة حلال، تلتقطه السيدة بعد يومين تلتقطه لورا وهي في أوج صباها، في مثل عمره، حياة جديدة وأحلام مختلطة، وهواجس قلقة، وعمل وراتب ثم... فيض من العواطف، فيض من الواحات في صحراء حياته المبددة وسط امرأتين تتجاذبانه وهو صامد، متشبث بشهامته، متمسك بانتمائه وشفافيته وحبّه للشيخ خالد، إنه يبدأ ينفتح على الحياة والعالم بوعي، ولكن من دون انحراف، فهل تحقق له ذلك؟!..

ـ (إذا كان الناس يتعاملون في بيروت بالقبل، فلا جناح عليك أن تراعي المجتمع الذي يجود عليك بلقمة عيشك شريطة أن تبقي نقياً بلا دنس، لكن ذلك مستحيل، لأنني أغدو كالفتاة التي تستمتع بجسدها مع حفاظها على عذريتها)ص٣٣. ثم انهمك نبيل في العمل والدراسة والكشف عن مواهبه وطاقاته الكامنة، وقد أظهرت الغربة جوهره، وصار مركز اهتمام أنظار سيدات المجتمع البيروتي، بما ابتدعه من تقليعات وتسريحات في رؤوسهن الجميلة.

وحين يعود من بيروت إلى أم الكرز، يتعرف من الشيخ خالد إلى أخبار وداد (حبه الأول) ثم يفاجأ بأنه مطلوب لأداء الخدمة الإلزامية، وهناك بعد دورة الأغرار ينطلق في دمشق، المدينة المسكونة بالضجيج والدخان الأسود اللازم لدمغ إنسان العصر(!!) المدينة الرابضة في القاع، التي تتعرى بأصابع منفرة وتظهر قبحها كله.

يستعيد نبيل نكهة الفقر من جديد التي عرفها في ساحة البرج، يستعيد صورة التهافت على الجنس من خلال قوادة عجوز.

ـ (في بيروت تهالك ولهاث وهنا في الشام تهالك ولهاث، هنالك النساء يبحثن عن الذكر وهنا وهناك الشباب يبحثون عن الأنثى) (هاهي المدينة التي أحبها تتحول إلى شباب فارغين وقوادة مستهترة)ص١١٩.

يلتقي نبيل بالعقيد سليمان، الذي وجد نفسه مندفعاً نحو هذا الشاب فقرر نقله ليكون قريباً منه، يشعر نبيل بعدئذ بعطف أبوي، وقد عادت الحياة جميلة رائقة، وهذه الأقدار تسوق له دائماً الفرح والحبّ!!

يلتقي ببنات العقيد وزوجه، أم روعة، روعة، بتول، والصغيرة سمر، نظرت إليه روعة وهي طالبة صيدلة (السنة الثالثة) جميلة جذابة، على أنه وجبة دسمة يقدمها أبوها إليها، على طبق من ذهب!... أسرَتْها وسامته، ونبيل نفسه اشتعل في جسده حريق لم تشعل لورا مثله، وراح يطوف مع عينيها الجميلتين ويرحل معها إلى البعيد، وحين يبدأ موسم الخصب بالنسبة إلى روعة (بعد الامتحانات الجامعية) يتعرّف إلى ليلى صديقتها الأثيرة، ليلى المرأة الأسطورية، (شفتاها لم تكونا شفتين، لكنهما النداء والندى، شعرها كان ثملاً معربداً، يود لو يستريح على مشطه ومقصّه!)ص١٤٩.

يكتشف نبيل علاقة بتول بامرأة سمراء لها شفتان غليظتان تستقبلها بقبلة جنسية فاضحة، يكتشف أيضاً أنه يتوق إلى دار ليلى (وقلت لصحبي: هذه الدار دار ليلى فميّلوا!!) وأنه ينجذب إليها كلما انداحت في نفسه شهوة الحياة، هذه الشهوة التي تتصارع في داخله مع عذابات الضمير!..

تمر الرواية مروراً سريعاً بما آل إليه

حال وداد مع زوجها فاروق، وما جرى لشريف صديق نبيل وزوجه فتنة وهما ينطلقان من أم الكرز إلى دمشق، ثم التحولات التي طرأت على نبيل نفسه حين يشتري محلاً في الجسر الأبيض (لقد أورق عمره زرعاً خصباً يوشي أيام البطالة الجرداء ويعيد إليه شبابه الغافي)ص٢٥٢ (لقد ابتدأ العمل، وتوافدت عليه بعض النسوة، أبدين إعجابهن بأسلوبه، كشفت الغربة عن خفايا موهبته، وفجرت طاقته للعطاء والإبداع، فدرّت عليه حباً وسنابل وذهب)ص٢٥٥ كانت له طريقة في التجميل مع جميع النساء، طريقة متميزة، فالنساء يطربن لأنغام مقصّه ورشاقة لمساته!!

تتشابك المواقف مع ليلى وروعة، ليلى التي تعصف بجسدها الشهوة، فتتحرش به؛ (عادت إليه حافية القدمين اقتربت منه بهدوء، عبق في أنفها أريج الرجولة، انحنت على الكنز الذهبي الممدد، أحسّت بأنها أمام وثن حي يعتريها في (حضرته) الخشوع ويطيب لها التبتل، فبدأت رويداً رويداً تمرر شفتيها في تعبّد وتلاش مبتدئة من مرمر القدمين حتى أهداب الجفنين المسدلين، ثم مدّت أصابعها بأناة إلى شعره تستمد منه نشوة اللمس الشفيف الصامت، تسربت إلى جسدها ارتعاشات الحب.. الأنثى التي تنظر إلى وجهه تشعر أنها تحلق في سماء وردية، تشعر أنها عاشقة وإن لم تجرّب الحب)ص٢٥٨، وروعة التي بدأت تسكب البوح في عينيها، وهي (تتعرى وترمي ثيابها بغير اكتراث، لا تخجل مما آلت إليه من كشف مفضوح كأنها ستلقي نفسها في بركة سباحة، شمّ عطرها فتخدر، طوقت عنقه فتجمّد مذهولاً، مرّغت شفتيها بوجهه وهي تفحّ "آه"!)ص٢٦١.

لقد أحسّ نبيل بالضيق من تواصل الملاحقة التي صارت لعبة كل ليلة، ما إن يتخلص من ليلى حتى تحل روعة محلها، الماضي يعيد نفسه (قصر السيدة في بيروت ومنزل ليلى في دمشق!)..

وفي غمرة هذه المواقف المتوترة يتزوج نبيل!...

ـ (أبو ياسر طلق زوجته للمرة الثالثة وقد أفتوا له بعدم شرعية إعادة زوجته إلا بعد أن تنكح زوجاً غيره، وليس ثمة أفضل من نبيل لحل هذه المشكلة!!)ص٣٣١.

وتدخل (رغد) الزوجة في مدارات نبيل:

ـ (استمر الحلم اللذيذ طويلاً، استمرأ السباحة، وصهلت الفرس الأصيلة مثنى وثلاث ورباع، وجمح بها فارسها)ص٣٣٣.

ولم يطلق ـ بعدئذ ـ نبيل... حتى إن رغد قالت:

ـ (لو طلقتني فلن أعود إلى زوجي الأول) ص٣٣٥.

تتقاطع الخيوط، ليلى تتعرف إلى عصام (ربيب النوادي الليلية المتصابي)، بتول ترقع غشاء بكارتها في بيروت، بصحبة نبيل ولورا، على يدي طبيب شاب قادم من باريس، أبو روعة يتغيب عن البيت، وتنقطع أخباره وقد نشبت حرب رمضان /١٩٧٣/ واشتدت المعارك على الجبهة، ووصلت طلائع الجيش السوري إلى حدود طبريا، وسقط خط بارليف والون، ونبيل تخرّج من كلية الحقوق متفوقاً على خريجي القانون، وروعة تعرض عليه الزواج (ص٣٧٣) فيتأبى قائلاً لها:

ـ (لست السباح الماهر الذي تنشدين!)

ثم ليلى تكتشف ذئبية عصام مع المحاسبة الشقراء في المؤسسة التي يديرها (ما هذا الذئب؟ جنس في الليل وجنس في النهار.)ص٣٨٠، وتنتقم لنفسها إذ تسبب له عاهة دائمة، لقد غدا عصام مخصياً، وأعدمت ذكورته (ص٣٨٤)، وينحني القوس رويداً رويداً يكمل فيه (محمد قرانيا) نسج روايته، لقد فاض الوفاء في أعطاف نبيل، وهاهو ذا يبر بعهده ويتزوج ليلى.

ـ (حملها بين ذراعيه، سار بها إلى غرفة النوم، أرخى الستائر المترفة، أطفأ النور، وابتدأ يزيح الغلالات الأخيرة عن الأهيف السكران، وفاح عطر السرير

الوردي، قالت: لا أكاد أصدق أنك لي وأنني لك!)ص٤٠٣، و... تنتهي الرواية على طيفين احتواهما الدفء، فوحدهما في خيال متفرد وهما يذوبان همهمة وأنيناً، وفي الوقت ذاته كانت القوات المحاربة قد وصلت ضفاف طبرية، وترددت أنشودة النصر بعد الإعلان عن تحرير القنيطرة!!

* شخصيات الرواية

تعد رواية (بنات بلدنا) رواية الأنوثة المطلقة على الرغم من أن الشخصية المحورية التي تدور من حولها شخوص الرواية هي شخصية (نبيل)، المرتكز المصيري، فقد جعل الكاتب منه رجلاً كليّ الحضور ضمن دائرة الأنوثة، جعل منه الند الكامل لكل النساء اللاتي عصفت بهن أحداث الرواية، فارتمين بين يديه، مستسلمات، هينات، لينات، منومات، بخدر الذكورة المشتهاة!!

نبيل هو المؤثر الشخصي والفاعل القوي، يستولي على المساحة شبه الكلية في هذه الرواية الممتعة، والراوي يتعامل معه بسخاء مدهش، بدءاً من اسمه حتى صورته ومثاليته ومواقفه فكأنه النبي المنتظر في هذا الزمان، يبشر وهو كامل الأوصاف بروح جديدة، وعهد جديد، من خلال مقولات القيم والمثل العليا، والشرف الرفيع، نبيل مثالي مطلق، ونموذج فريد قريب من القلب والعقل معاً، وهو يوفر فرصة طيبة للباحثين عن الرجل (السوبرمان) الذي يتجلى كيوسف الصديق أو كوليّ من أولياء الله، سحره كامن في حواراته وجمالياته، وثقافته وطموحه ونجاحاته المتوالية، إنه الحلم اللذيذ بالنسبة إلى السيدة ولورا، ووداد وليلى وروعة وبتول، حتى الصغيرة سمر، ثم أم ياسر، حتى فتنة زوجة شريف؟!..

وقد تحقق حلم ليلى وصارت زوجته في نهاية الرواية، بعد أن ظفرت به أم ياسر (رغد) زوجاً ومنقذاً وسفينة نجاة!!

ونبيل صاحب مواهب متعددة، مثقف، ناجح في دراسته (كان الأول على دفعته من خريجي كلية الحقوق) ماهر في الحلاقة وتزيين رؤوس الجميلات، على الرغم من أنه قادم من أم الكرز بلد الفقر والبطالة والتردي في الجهل والفراغ!!

نبيل هو راسبوتين الرواية المطلق، كل امرأة تتوق إلى التعلّق به، بل إن (بتول) تنظر إليه نظرات امرأة مخطئة إلى عرابها!! (من أين تسلل هذا التعبير؛ وهل لكل امرأة عرابها؟) وتقول عنه: (إنه وليّ من أهل الله)ص٣٥٣، وقد رسم الكاتب شخوصه ممتلئة بالحياة والحضور، من السيدة لورا إلى ليلى وبتول، فغدت حية ومكتملة، بغض النظر عن تناقض الشخصية المحورية (نبيل) الذي كانت المرأة هاجسه الأول والأخير على الرغم من أن منطوقه يتمثل بآيات الذكر الحكيم أحياناً، وبأقوال الصالحين والأنبياء في أحايين كثيرة!!

ـ (عمرك تورقه النساء)ص١٤.

ـ (مهما غربت وشرقت لابد أن تحتضن جسداً، وتسافر معه على جناح غيمة، والسيدة تفتح لك أبواب العالم فادخل إليه عبر بوابة جسدها وتذكر أنّ النساء عندما تطفأ الأنوار آخر الليل يتساوين في الفراش)ص١٩٤.

ـ (تأوّه، نبضت عروقه، وشبّ في أعماقه شوق لاهب للأنثى، اختلس من قوامها نظرة أخرى(ص١٣٥.

ـ (المبادئ تبدو باطلة وقبض ريح.. وهاهي يدها يا سيدي الغزالي تزني معي، فكيف سأحقق وصيتك للرجل الذي يقضي مع زوجته ويتمهل عليها، حتى تقضي هي نهمتها، وماذا تفعل والعلاقة الأزلية تتكرر في الجهر والخفاء والضوء والظلام وخارج إطار المؤسسة الزوجية، غفرانك ربي)ص١٨٣.

ـ (كلهّن ناشزات عن جادة الطبيعة السوية، المطلقة، المترملة، والعانس، والمتحللة الإباحية، وبنت الأكابر، وبنت

العشرة.. أنت لم تلتق بفتاة سوية سوى وداد، وقد غدت سراباً)ص١٩٥.

ـ (كنت مصمماً أن أظل إنساناً نقياً طاهراً لكنني سقطت، تلوثت، وذلك لم يكن مبرراً، سقطاتي كانت اغتصاباً من الأنثى، لقد نمت بين السيدة ولورا)ص٣٠٦.

ولا ننسى أن (نبيل) قد رفض أن يبيع نفسه وشبابه للسيدة وكان الثمن هو وزنه ذهباً(!!).

* صورة المدينة

يغطي موقف الراوي من المدينة مساحة واسعة في مجال رؤيته، ويبلغ هذا الموقف أحياناً حدّ التناقض!! ففي جانب تقف المدينة (نقية مبرأة من العيوب) وفي جانب (تغدو مدينة مزيّفة مشوّهة وقاسية) ومن خلال هذين الموقفين الحائرين المتباعدين إلى حدّ التناقض تنبثق المدينة ـ الرمز التي تجسد بصفاتها معنى شاملاً يومئ في بعض الأحيان إلى الحياة ذاتها!!

يسأل العقيد سليمان نبيلاً وهو في السيارة:

ـ كيف تقضي هذا الوقت الطويل بعيداً عن المدينة؟(ص١٢٥)

ـ (ثم تتكشف له المدينة الكبيرة ـ بعيداً عن شهوة الجسد ـ بالرغم من كثرة منجزاتها العلمية، وكما عاينها في حي البحصة، عاجزة عن إسكات الجوع وإرواء الظمأ، وسد الفراغ النفسي، يرى فيها حالات لا تحصى من التورم والتوتر والتأزم والانهيارات العصبية والانفجارات السكانية والمادية والإنسان ـ كتلك القوادة ـ يتخبط في متاهاتها ضائعاً يبحث عن أماكن الإثارة واللهو والشهوة كما يبحث ويلهث خلف الرغيف وأسطوانة الغاز وعبوة الدواء)ص١٢٧، لقد ارتبطت المدينة بالقلق الإنساني، بالأمل الضائع، وبالفقر الروحي والمادي، ارتبطت بمراحل العمر الخاوية من جدب إلى جدب.

ـ (تعجب (نبيل) كيف تشيع في المدن الكبرى الدعوة إلى الانطلاق التام، والتحلل من القيود المتصلة بالجسد، وهذا ما استدعى إلى ذاكرته تسويغ الكثيرين من المبدعين والفنانين لهاثهم المحموم خلف وهج المدينة، فكانت صورتها لديهم جذابة، قريبة المنال، لأن المدينة كنسائها تمنح نفسها للغرباء وبسهولة، نساء المدن يعشن في مجتمع منفتح، يستطيع الغريب فيه، في ليلة واحدة، أن يتعرف إلى أكثر من واحدة)!!ص٢٦٤.

ـ (بتول، ما سبب ما وصلت إليه في تقديرك!

ـ الحياة الفارغة التي نحياها في المدينة، كل شيء متاح لنا ومباح)ص٣٥٣.

وصورة المدينة تتجلى ضائعة، غامضة الملامح، بين خيالات الحلم وحقائق الواقع، يترتب على ذلك ـ بعدئذ ـ نتائج عاطفية غاضبة أو راضية على خيالات بل على أوهام، فبيروت هي مدينة الثقافة وواحدة الجمال والهدوء والمتعة، وبيروت هي الحرية، هي ميناء العشق وطاووس الماء، وجوهر اللؤلؤ وزنبقة البلدان:

إن بيروت هي الأنثى التي

تمنح الخصب وتعطينا الفصولا

ودمشق هي مدينة عريقة لها حضورها البهي، وحلب تعبق بالتاريخ وتعمر بالأصالة والحيوية، ولكن ذلك كله يحمل نكهة خاصة، نكهة غير نكهة التاريخ وغير الأصالة، لقد أصبح لدى الراوي فساد الحياة ووجه المدينة شيئاً واحداً، فكأنما بؤر الفساد والظلم والقبح والتشويه والانحرافات لا مكان لها إلا في المدينة!!

ترى هل كانت المدينة جنة موعودة في خيال السارد، ثم حين يصبح الخيال حقيقة

تتحول هذه الجنة إلى جحيم؟!

لقد توحدت صورة المدينة بصورة المرأة الساقطة، وارتبطت بتاء التأنيث، وحركة التاريخ دائماً ضد المدن والمرأة فتحاً واجتياحاً واغتصاباً؟!!

(كأنما القرية ليست فيها تاء التأنيث!)

*** ممر ثان**

ذكرتني هذه الرواية بـ(أنف وثلاث عيون) لإحسان عبد القدوس، وربما يعتصر القلب لمرأى هؤلاء الصبايا المبثوثات على مساحة أربعمائة صفحة وهن يعشن حياة هامشية، ولا هم لهن إلا ممارسة الجنس، من خلال رجل واحد، (رجل بين قبيلة من النساء) رجل أمام وداد ولورا والسيدة وروعة وبتول وليلى وفتنة وسمر وكل امرأة زارت محل التجميل في بيروت أو دمشق حتى ليلى بنت الجلالي تسفح ماضيها وإرثها وجمالها تحت قدمي ذاك القادم من أم الكرز، متجاوزة هوّة الفوارق الطبقية، فالحب هو الأسمى والحياة المشتركة هي الهدف...

لقد بدت هؤلاء النساء الجميلات هاجساً مستمراً من أول الرواية إلى نهايتها، (بنات بلدنا) رواية نساء، رواية حريم، رواية الحلم والترحال عبر الجسد الأنثوي المتعطش للقاءات المثلية (السيدة ولورا) وللخيانة (فاروق ووداد) وللعري والاغتصاب (لورا وروعة ثم بتول والسمراء) وللإغراءات (ليلى ورغد وفتنة) والمراودات المتواصلة والتحرشات اللاهثة المتلاحقة، وللطعنات الموجهة إلى صميم المرأة من خلال رؤية رجل واحد، فريد، كامل الأوصاف.

ـ (لو فتحت حقائب البنات لوجدت تسعين بالمائة منها تحتوي على واقيات ذكرية وحبوب منع حمل!!)ص٢٢٠.

ـ (الزمن صار عقيماً لا ينجب إلا الرجال التافهين والنساء اللواتي تنزل سراويلهن بسهولة)٣٧٧.

بنات بلدنا، رواية سورية، لكنها رواية الغوايات، والدخول إلى نفق المسكوت عنه، والراوي يفضح ولا يلجأ إلى تورية أو تلميح، يزيح القشرة الخارجية ويكشف عن السرطان الذي يفتك في خلايا المجتمع العربي، هناك مظاهر سطحية، وهناك مظاهر جوفاء، لكن هناك هاوية خلفها، المجتمع ينحدر سريعاً نحو الهاوية، باسم الحرية الجنسية وتغييب العقل وخوف المواجهة، هناك شخوص جريحة، هوياتها مهددة، وانتماءاتها هشة وواهية، شخوص آيلة إلى السقوط دائماً، ورقعة الفساد تزداد وتزداد، وليس هناك من وجه ناصع سوى وجه الشيخ خالد ووجه نبيل الذي بدأ يتلوّث (لولا عناية الله)!.

رواية "بنات بلدنا" رواية فضائحية فلا تغشوا أنفسكم، أنتم تنامون على فضائح في بيوتكم وبين أهليكم، تقولون: كل شيء على ما يرام، وفي الواقع لا شيء على ما يرام... لا شيء على الإطلاق...

*** بنات بلدنا (رواية) لمحمد قرانيا**

ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ٢٠٠٦

□□

التركيب اللغوي في ديوان (كأني أرى) دراسة في الوظيفة التداولية

د. بلقاسم دفه

مقدمة:

شهد مطلع القرن العشرين تحولا مهما في الفكر اللساني الحديث، وبخاصة أعمال فرديناند دوسوسير " F.de saussure " التي ظهرت في محاضرته الشهيرة: محاضرات في اللسانيات العامة " cours de linguistique générale" ، حيث عدت تأسيسا لمرحلة جديدة مخالفة لتصورات وآراء الدارسين السابقين ، وإن كان قد أفاد من النحو التقليدي من قبل؛ لدى الهنود واليونان والعرب ، ودراسة الباحثين في القرون الوسطى ، وعصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ، تضاف إلى ذلك البحوث اللسانية التاريخية والمقارنة التي ظهرت في القرن التاسع عشر ، وبخاصة ما قدمه فرانز بوب " F.poup" ، والنحاة من بعده، غير أن محاضرات دوسوسير عدت اللسانيات درسا جديدا، له أسسه ومقوماته التي تميزه عن بحوث سابقيه. ومما ينبغي الإشارة إليه أن تمييزه بين الجانب الاجتماعي في اللغة " اللسان " " la langue" ، والجانب الفردي " الكلام " " parole " يعد منطلقا جديدا لتتبع مسار ظهور التداولية " pragmatique " فيما بعد البنيوية " structuralisme "، لأنه بتمييزه الجانب الاجتماعي عن الجانب الفردي، وحدود كل منهما، يكون قد حصر المفاهيم المشتركة بين أفراد المجموعة اللغوية الواحدة، وهي القوانين العامة التي يؤدي فيها التواصل، فيكون الخطاب " disceur " مفهوما لدى المتلقي، إن احترم المتكلم نظام اللغة، وغامضا إن خالفها فيما لا يجوز، ذلك أن اللغة تحكمها قوانين الظواهر الاجتماعية، فإنتاج اللغة في منظور اللسانيات الحديثة ينطلق من الأسس الاجتماعية، ثم يجنح إلى الفردية، وحصرت مهمتها في " الكشف عن القوانين الداخلية لهذا النظام، سواء أكانت قوانين ثابتة أو قوانين متطورة"[1].

و مع تطور الدراسات اللسانية تجاوزت اللسانيات الاهتمام باجتماعية اللغة إلى دراستها على مستوى الأفراد، حيث انتقلت من دراسة "اللسان"، إلى دراسة "الكلام" خلافا لما رسمه " دوسوسير"، وهذا جزء أساس من اهتمام اللسانيات التداولية وفيما يلي عرض الأبعاد التداولية للغة، ودراسة تطبيقية لمظاهر التداولية في الديوان.

اللسانيات الوظيفية والأبعاد التداولية للغة:

تعود اللسانيات الوظيفية إلى مجموعة بحوث لسانية، لم تستقر في زمن معين، ولا عند دارس بعينه، إذ بمقدور الدارس أن يرصد بداياتها من أعمال حلقة براغ (cercle linguistique de praques)[2]، حين ميزوا بين علم الأصوات العام، وعلم الأصوات

الوظيفي الذي يقوم على مفهوم الفونيم " foneme " وقد وصفت أعمالهم بأنها تهتم بالوجهة الوظيفية للجملة، لاهتمامهم بدراستها ضمن مفهوم التواصل بعدّه وظيفة أساسية في النشاط اللغوي، وقدم بذلك رومان جاكبسون " R.jakobson " مخطط التواصل المعروف بوظائفه الست، والذي وجهت إليه انتقادات في الستينيات من القرن العشرين ، من قبل بعض اللسانيين، أمثال: دانيس (danes). وفيرباس (firbas) وسكال(scall)، وغيرهم من الذين يرون أن التواصل يتميز بالحركية، وليس بالثبات، كما يشير بذلك مخططه.

و تستند الدراسات الوظيفية أيضا إلى ما قدمته المدرسة النسقية بلندن ، وهي متأثرة بأعمال حلقة براغ، حيث ترى أن اللغة ظاهرة بشرية متكاملة، وإن تناولها في مستوياتها الجزئية من صوتية، وصرفية، ونحوية، ودلالية، يفقدها طابعها التواصلي الذي يميزها، إضافة إلى أن هذه الدراسة لا تقدم – غالبا- في صورتها المتكاملة،لذلك دعت إلى إغفال أبعادها الاجتماعية، والثقافية، والنفسية، والتاريخية. وطورت في هذا الميدان مفهوم سياق المقام "contescte de situation" " الذي يدرس اللغة في سياقها المادي والمعنوي، لأنها ظاهرة اجتماعية وسيميائية " symiotique " وينبغي تحليلها انطلاقا من هذه الأسس اعتمادا على آراء دوسوسير، وهيلمسيلف، ومالينوفسكي، وفيرث ومارتيني.

ومن نتائج الدراسات الوظيفية في السبعينيات من القرن العشرين النحو الوظيفي، الذي يعد من صورها العامة، ويهتم بوظيفة " التواصل " (la communication)، وهي وظيفة اللغة الأساس.

وموضوع اللسانيات في نظر مارتيني هو وصف القدرة التواصلية لدى المتكلم والمخاطب، مما جعل بعضهم يعد نظرية التركيب " syntaxe " والدلالة " symontique " من وجهة تداولية "pragmatique ".

ومن أهم ما تميز به الدرس التداولي تحديده لما يعرف بالوظائف التداولية للغة " les fonction pragmatiques "، إذ تجاوز وظيفة التواصل، إلى تعدد الوظائف، وأهمها: أن اللغة ذات وظيفة تأثيرية في السلوك الإنساني، وتنبني عليها تغيرات في الآراء والمواقف.

والواقع أن مسألة تعدد وظائف اللغة (la fonction de la lanque) نشأت قبل نضج الدرس التداولي مع "جاكبسون"، وتطورت مع باحثين آخرين، مثل:" هاليداي"، و" بوهلر" وغيرهما.

وغاية الوظائف التداولية تحديد وضعية مؤلفات الجملة بالنظر إلى البنية الإخبارية في علاقة الجملة بالبنى المقامية المحتمل أن تنجز فيها.[٣] فهي – كذلك وظائف مرتبطة بالمقام والسياق، وبمدى إنجازها في واقع التواصل والإبلاغ.

وقد جعلها أحمد المتوكل مستندا إلى " سيمون " ديك (semon dik) نوعين: داخلية وخارجية.[٤] " وتتسم الوظائف التداولية الداخلية بكونها تستند إلى عناصر تنتمي إلى الجملة ذاتها "[٥] ، وتضم وظيفتي المحور والبؤرة، أما الوظائف التداولية الخارجية فغير مرتبطة بعناصر الجملة، إذ تستند إلى مكونات خارجية عن الجمل، وتضم وظائف المبتدأ والذيل.

ويصل مجموع الوظائف التداولية بحسب " سيمون ديك" إلى أربع، ويضيف المتوكل وظيفة خامسة، هي وظيفة المنادى، إذ يقول: " ونقترح شخصيا أن تضاف إلى الوظيفتين التداوليتين الخارجتين وظيفة المنادى".[٦] فالمنادى شأنه شأن الإخبار أو الطلب، وهو وظيفة تستند إلى أحد مكونات الجملة، فالوظيفة التداولية مرتبطة بالمقام، على نحو ارتباط وظيفة المبتدأ أو الذيل، أو غير ذلك من

الوظائف.

ويقوم مفهوم التداولية على مبدأ أن لسانيات القرن العشرين ساوت بين لسانيات اللغة ولسانيات الكلام خلافا لموضوعها المحدد في اللغة وحدها في محاضرات دوسوسير واهتمت بالخطاب لكونه إنتاجا لغويا منظوراً إليه في علاقاته بظروفه المقامية والسياقية، وبالوظيفة التواصلية التي تؤديها في هذه الظروف وهي تعتمد أسلوبا ما في فهم الخطاب وإدراكه بكيفية الاستخدام اللغوي وبياني الأشكال اللسانية التي لا يتحدد معناها إلا بالاستخدام وسياق الحال (contexte de situation) الذي يؤدي فيه خطاباتهم، فاهتمامها ينصب أساسا على المتكلم انطلاقا من سياق الملفوظات التي يؤديها إلى جانب تحليل الأفعال الكلامية ووظائف المنطوقات اللغوية وسماتها في عملية الاتصال، ولذلك سماها بعض اللغويين: لسانيات الاستعمال اللغوي، وموضوعها توظيف المعنى اللغوي في الاستعمال الفعلي، لأنها تبحث في معرفة مقاصد المتكلم وأغراض كلامه، فالمعنى لا يستقى من المبنى وحده، بل من الجانب السياقي كذلك، نحو قوله لأحدهم لما يدخل عليه في مكتبه، ويترك الباب مفتوحا: ألا ترى أن الجو بارد؟ ومراده: أغلق الباب، وعلى المتلقي أن يدرك ذلك المعنى لنجاح عملية التواصل، ولاختصاص التداولية بمقاصد المتكلم، جعلها بعضهم تدرس وضعية التواصل وسياقاته المختلفة.

مظاهر التداولية اللغوية في ديوان "كأني أرى" لعبد القادر الحصني:

حينما يتناول هذا البحث دراسة خصائص التركيب اللغوي من حيث الوظيفة التداولية في الديوان المذكور آنفا، فإنه يندرج ضمن الاتجاه الذي يبحث في الخصائص الشكلية لعناصر التركيب المتعددة من (أفعال، وبنى حجاجية، وتكرار، وحذف...) وبيان وظائفها – كما حددها الدرس اللساني التداولي – ودراسة ما يجعل من نصوص القصيدة خطابا شعريا متداولا.

و ديوان " كأني أرى" للشاعر عبد القادر الحصني، وهو شاعر وكاتب سوري، ولد في حمص سنة ١٩٥٣، عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق، له دواوين عدة [٧].

و يحمل النص الشعري في الحقيقة قيما تداولية، غايتها التأثير في المخاطب وتعديل مواقفه، معتمدا في ذلك على البلاغة التي غرضها الإبلاغ والتوصيل.

والنص الشعري بالمفهوم التداولي: هو مجموعة أفعال أدائية تضبطها جملة من العلاقات المتحكمة في عملية إبلاغه، وكذلك التداولية " تنظر إلى اللغة بعدها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية ".[٨] ويلتقيان في كثير من الميادين بهذين المفهومين، وأبرزها أن الميدان الحيوي لكل منهما هو التواصل، ولهذا يمكن الكلام عن التداولية في نص شعري، وأهم ما تتناوله دراسة شروط وصول النص الشعري إلى المتلقي، والتأثير فيه، ودراسة الصور والبنى التي تتكفل بذلك.

أما عن الديوان، فإنه يضم العديد من الإشارات الداعية إلى هذا النوع من الدراسة، أبرزها، أنه يصور معاناة الإنسان العربي، وصور العقل المؤمن، والقلب المطمئن، وصور الإيثار والاستشهاد، وشموخ الانتفاضة، وكبريائها، كما يصور جملة من المعاني والمشاعر الوجدانية كالمتعة والغبطة والحبور، وتتوسع دائرة التجربة عند الشاعر، لتشمل الثابت والمتحول، والمطلق والنسبي، والروحي والمادي، وتتكئ تجربته الشعرية على قيم جمالية متكاملة قوامها الأنس والوجد، وهي أسس جمالية ثابتة.

و الهدف من هذا المبحث التعرف على أهم خصائص التراكيب النحوية في القصيد، ليس من ناحية البنية النحوية فحسب، بل من

حيث ارتباطها بمبدأ التداول بعامة، أي: إنه يبحث في الخصائص التي تجعل من تراكيب القصيد موجهة لغرض ما أو مقصد بذاته، لذلك فهو لا يعتمد الوصف الشكلي للتراكيب النحوية، وحصر عناصرها، فيما يسميه أحمد المتوكل بـ " البنية المكونة للجملة"، وتشمل المستوى الصرفي والتركيبي، ويهتم في المقابل بالجانب التداولي للتركيب، والذي يشكل إلى جانب المستوى الدلالي " البنية التحتية للجملة " ، فيما يصطلح عليه المتوكل.[9]

ومن أهم هذه المظاهر: الاهتمام بالمستوى التداولي في عدد من تراكيب القصيدة، وبناء التراكيب بحسب العمليات الفكرية الحاصلة في مخيل الشاعر، إلى جانب اشتمال التراكيب النحوية على عناصر لغوية تحدد وجهة الجملة ودلالتها، وهو ما يعرف عند التداوليين بالقوة الإنجازية للجمل، ويعرض هذا المبحث أهم نماذج هذه المظاهر في القصيد:

أولاً: الاهتمام بالمستوى التداولي في التراكيب:

إن الاهتمام بالمستوى التداولي ظاهرة تتسم بها كل الخطابات – غالبا – إذ إن المتكلم ينجز خطابه وفق أحوال مقامية، واعتداداً بمخاطب حاضر حقيقة أو افتراضاً، ولا يختلف النص الشعري عن نص آخر في هذا المبدأ العام، غير أن حضور المخاطب فيه يكون افتراضيا عموما.

ويتعدد الحضور في هذا الديوان، ويهتم الشاعر بأحوال مخاطبيه بحسب مقتضيات القول، فيبدو ذلك على مستوى البنية التركيبية، وذلك كالآتي:

أ ـ تكرار التراكيب الإنشائية لإثارة المخاطب وامتثاله بما وكل إليه، نحو قوله:[10]

فامنحني نعمة أنْ أحلُمَ،

وامنحني نعمة أنْ أقصصَ رؤياي

وقوله:[11]

كيف تعيد الأغنية مساءً من أوراق الأشجار

إذا انحلت في ماء الأنهار،

وكيف تعيد الأزهارَ إلى الحقل إذا صارتْ عطرا في دكان العطّار؟!

وقوله:[12]

يا شمسَ تبريزَ

يا قمرَ الأولياء بشيرازَ

يا حلمَ نار المجوس ببرد اليقين.

وقوله: [13]

يا محمدُ

يا احتراق الورد في القلب

ويا للحلم الأخضر مذبوحًا

و قوله: [14]

يا محمدُ

من رآك

كيف أمسكتَ أباك

لائذًا تحت جناحهْ

ويأخذ الديوان هذا النمط التركيبي إلى نهايته، إذ يعتمد الشاعر على تعدد النداءات :" يا شمس ، يا حلم، يا نار المجوس، يا محمد..." ، وتعدد الأساليب الإنشائية الأخرى من أمر، ونهي، واستفهام، وتمن، وترج، وتعجب.. ، ليحدث إثارة في نفس مخاطبه، ويضمن استجابته، ولذلك فإن هذه التراكيب الإنشائية تضم إلى جانب الدلالات الواضحة في الأبيات مستوى تداوليا تمثله هذه التراكيب بتكرارها، مما يجعل استجابة المخاطب وقبوله الطلب المفروض عليه، وهو مخاطب افتراضي، يصدق على كل إنسان، عربي مسلم، أو غير مسلم، سوري، أو من بلد آخر.

ب ـ تقديم مضمون النداء، وتأخير المنادى والأداة، للاهتمام بالمضمون، نحو

قوله: (١٥)

أفقْ يا حبيبي

أفقْ يا حبيبي ليزداد عمرك يومًا، وتصبح أكبر

فقد أخر أداة النداء مع المنادى في قوله:" يا حبيبي "، وقدم مضمون النداء " أفقْ "، وهو جملة أمرية، وفي التقديم اهتمام وعناية بالمقدم، لأنه هو المعلق بالنفس أولاً.

ت ـ الزيادة في التركيب بالوصف والتكرار، وذلك لأغراض، منها:

الشكوى والتوبيخ والتهديد، كقوله: (١٦)

أيهذا البشريّ

أنت يا من تطلق النار على جسمي الصبي

أنت...هل تقرأ؟

هل تكتب؟

هل ترسم؟

هل تعزف؟

أيهذا السامريّ

أنت يا من تطلق النار على جسمي الصبي

لم تأت هذه الزيادات لغرض السامع فحسب، وإنما غرضها بث الشكوى والاستعطاف والتوبيخ، فالشاعر يشكو ما حل بالشعب الفلسطيني من مآس ونكبات على أيدي سفاكي الدماء الغاصبين، ولا يمكن أن يتجسد الغرض دون تكرار وزيادة في وصف الحال وهو إذ ينادي، ويستفهم، إنما غرضه التوبيخ للمنادى، وهم الذين يطلقون النار على الصبي الفلسطيني المقاوم.

ـ المبالغة في عرض حال النفس وإحداث الدهشة لدى المخاطب، نحو قوله: (١٧)

أنا روحٌ عذبة بيضاء حره

نزلت آيتها الأرض على

حجرًا بين يدي

وحباني الله سرّه

من سلام ومسرّة

كيف تنسى رعشات الطفل في صوتي الندي؟

يسترسل الشاعر في وصف صورة الإسرائيلي المحتل، وصورة الفلسطيني المقاوم، ويزيد في وصفها بتراكيب متقاربة، مماثلة، ليحدث الدهشة لدى المخاطب، وليستجيب للطلب، ذلك نحو قوله: (١٨)

وجه أمي في الليالي قمرٌ عالٍ بعيدْ

فيه حزنٌ وصلاةٌ ودموعٌ ويمامْ

سيغطيني بنور ورفيفٍ من نشيدْ

وسيحنو كالغمامْ

وسيحلو مثل عيدْ

وتعد زيادة العناصر النحوية في التركيب تهيئة لنفس المخاطب، واستدراجا له، لتلقي الطلب الحاصل في نهاية القصيدة، حيث يقول: (١٩)

وجْهُ أمي لن يراني جسَدًا،

في جسَدِ الأرض ينَامْ

وجه أمي سيراني طائر البرق الجديدْ

يأخذ القدْس إلى بر الشامْ

بجناح من عراق

وجناح من يمن

فالشاعر عقد العزم على تحرير وطنه، لأنه لم يعد جسدا نائما على الأرض،بل سيحقق الحلم المنشود.

ويستمر الشاعر يعرض صورة الحياة، ويزيد في وصفها بتراكيب متشابهة، ليحدث الدهشة والحيرة في نفس مخاطبه، وليقنعه في الأخير، ومنه قوله: (٢٠)

الحياةُ لها صلصلات الحصى في المياه

الحياةُ لها بوحها في هديل الحمام

الحياةُ لها الصبية الذاهبون إلى الأغنيات

الحياةُ لها الوشوشات، لها الهمسات

ـ تقديم الضمير" نحن" ـ المسند إليه ـ قصد التفات المخاطب وانتباهه، وذلك نحو: [٣١]

نحنُ الحورياتُ المسحوراتُ المنسياتُ وراءَ

صخور الشطآن، وخلف بياض الأوراقْ

نحنُ المسكوناتُ بموسيقى الأمواج وأجراس...

نحنُ التشكيلاتُ الأجمل للفوضى حين يهم...

فقد تكرر ضمير المتكلمين "نحن" ـ هنا ـ مرتين.

ـ أن يقترن تركيب بآخر تماثلا، وذلك لإثارة المخاطب، نحو قوله واصفا الوضع الذي آلت إليه الحياة العربية في زمن الانكسار، إذ يقول: [٣٢]

مضى زمنُ الشمس والملكاتِ

مضى زمنُ الطفل والأغنياتِ

مضت أنهرٌ في الرمادِ إلى حتفها،

و تأسن ماءُ البحيراتِ

وبلجوء الشاعر إلى هذه الصورة يكون قد استخدم وسيلة لإثارة المتلقي، وهي التعلق بالدين والوطن والتاريخ، وفي ذلك ضمان لأن يتلقى الخطاب، ويجيبه إلى طلبه، ويظهر جليا حرص الشاعر على إثارة مخاطبه في هذه الأبيات، وفي مثل قوله: [٣٣]

يا محمدُ

يا احتراق الورد في القلب

ويا للحلم الأخضر مذبوحا

على أعتاب معبدْ

لك أن تصعدَ نحو اللهِ

في عينين ينبوعين من نور

ففي ندائه " يا محمد " إشارة إلى محمد صلى الله عليه وسلم، وأضاف منادى ثانياً " يا احتراق الورد " قصد إبراز المنادى الأساس " محمد"، وما دمت أيها المنادى على نهج محمد ـ عليه الصلاة والسلام ـ عليك أن تقوم بواجبك، فتصعد نحو الله، نحو أفق متجدد، وتحرر فلسطين، وليس أدق من هذا الأسلوب في إثارة المخاطب، وضمان استجابته.

ثانيا: القوى الإنجازية في التراكيب النحوية:

يعد مفهوم القوة الإنجازية " أحد اهتمامات الدراسات التداولية للجمل، ويشمل كل ما يواكب جملة ما أو نصا كاملا من مقاصد أثناء التواصل، نحو: الإخبار، الاستفهام، الأمر[٣٤]، وغير ذلك من الأساليب العربية، ومن أنواع القوى الإنجازية في تراكيب القصيدة ما يأتي:

أ ـ النداء: يعد النداء من الأدوات الإنجازية التي تسهم في تحقيق مقاصد التركيب،نحو قوله: [٣٥]

عمتَ مساءً يا عبدَ الله

وعمتِ مساءً يا أمة الله

وكقوله: [٣٦]

يا للهُ:

فجرْ من هذا الرمْل عيونًا

فقد خاطب "عبد الله" و" أمة الله" كما خاطب "الله" جل جلاله، ليفجر من الرمل عيونًا وهو نداء إيماني، يدل على تغلغل الإيمان في قلب المتكلم.

ب ـ التكرار: للتكرار ـ كذلك ـ قيمة تداولية، تتمثل في اهتمام المتكلم بالمخاطب، حين يعلم أن خبرا ما يثير في ذهن مخاطبه احتمالات عدة، فيكرر التركيب ذاته إزالة لهذه الاحتمالات، وتقوية وتأكيدا للفكرة المراد توصيلها للمخاطب، وهي ظاهرة اتسم بها الديوان، منها قوله: [٣٧]

مضى زمنُ الشمس والملكاتِ

مضى زمنُ الطفل والأغنيات

مضتْ أنهرٌ في الرمادِ إلى حتْفِهَا،

فقد جاءت التراكيب الثلاثة مماثلة، يتصدرها الفعل "مضى" تأسفا على عهد مضى، وتذمرًا من زمن حاضر وآخر آتٍ، وهي نظرة سوداوية قاتمة.

وكقوله: [28]

فجاء الربيعُ،

وجاء الفضاءُ،

وجاء الكتابُ،

وجاء الإله،

فقد تكرر الفعل "جاء" ،أربع مرات في هذه التراكيب مسندا إلى "الربيع" و"الفضاء" و"الكتاب" و"الإله"، وفي هذا الإسناد نظرة تفاؤلية.

ت ـ النعت: يستخدم المتكلم النعت مفردا أو جملة لبيان المنعوت وتوضيحه، وهنا يظهر اهتمامه بالخطاب، وحرصه على بلوغه إلى المخاطب، ومن شواهده في الديوان قوله : [29]

النجومُ البعيداتُ يرمقنني في حنان،

غدًا سوفَ تهبطُ منا عليك

فتاةٌ مكللة بالسنا

وكقوله:

حينَ سالتْ على خدها دمعة غالية

وتتضح القوة الإنجازية للنعت في اهتمام المخاطب به (البعيدات، مكللة ، غالية) أكثر من اهتمامه بالمنعوت، لأنه أكثر وضوحا، ولأن فيه ما يسهل بلوغه إلى نفسه، ويجعله يقتنع به.

ث ـ الحال: للحال قيمة تداولية بالغة، قد لا تتوافر للأدوات الإنجازية الأخرى، إذْ إنَّ مفهومها مرتبط بأداء الفعل، حيث إنها تصف هيئة صاحبها حين وقوع الفعل، ولذلك فهي أكثر ارتباطا بأداء اللغة، وأكثر إحالةً على واقع استخدامها، ومن ورودها في القصيد قوله: [30]

أشهَدُ أني تزوجتُها راغبًا راغبةً

وقوله: [31]

وتطويه حانية حادبة

وقوله: [32]

وقفتُ على (الخابور)، والقلبُ مثقلٌ

فالحال في راغبًا "راغبة" و"حانية، حادبة"، "القلب مثقل"، كلها زادت المعنى وضوحًا، حين يعلم المخاطبُ هيئة صاحب الحال حين حدوث الفعل.

ثالثا: تعدد القوى الإنجازية:

قد تتعددُ القوى الإنجازية بأنوعها في التركيب الواحد، أو في تراكيب متتالية، مما يضاعف في شروط تحقيق الخطاب ونجاحه، أو إفشاله، إن كانت الأدوات لإفشال الإنجاز، ومن شواهد ذلك في الديوان:

أ ـ تعدد التمني في تراكيب متوالية، نحو: [33]

تمنيت لو أن طفلاً يعلي النوافذ

تمنيت:لكن رعبًا يطوحُ بالنرد

يظهر التمني في كلمة "تمنيت" التي تكررت مرتين، وللإشارة فإن التمني شائع في العربية، وذلك أن يتمنى المتكلم شيئا أداء للقوة الإنجازية.

ب ـ تضافر الطلب من نداء وأمر واستفهام ونهي في تراكيب متوالية،نحو: [34]

عمت ليلاً أيها الطارقُ في هذا الظلامْ

لا تيأسْ من الزادِ

ولا تبد انكسارًا

هاك من زادِي

ازدرد ما شئت

واشربْ من قراح الماءِ

كيف هذا الواسع الشاسع من منبسط الرمل يضيقْ

رابعا: لواحق إنجازية في تراكيب القصيد:

يشمل مفهوم اللواحق الإنجازية كل الوحدات اللغوية التي تكون مسؤولة عن توجيه الخطاب وإنجازيته، وسيقتصر البحث على دراسة اللواحق التي تكون أكثر ارتباطا بالدلالة العامة للتراكيب، والتي لا يتحدد معناها إلا بالنظر إلى دلالتها، نحو الإشارات المكانية والإشارات الزمانية.

أ ـ الإشارات المكانية: وهي لواحق تشير إلى مكان ينبغي أن تشمله دلالة المتكلم، ويدركه المخاطب (المتلقي)، لتنجح العملية التواصلية، ومن صورها في القصيد أن يشير المتكلم إلى مكان صريح معلوم، وينبغي على المخاطب أن يكون عارفا له تحديدًا، بكل ما يمكن أن يتعلق به، وإلاّ أخفق في تلقي الخطاب، ومن شواهده في الديوان:(٣٥)

لا أعرف، قال الربُّ:

أطلُّ على الزقورات العالية ببابلَ،

و الأهرامات بمصرَ،

وحدّق في جبل الأولمب،

اغتمّ على جبل الطور،

ومسّح بالهدبين على غار حراءْ

وقد وردت أسماء أمكنة في قوله: "ببابل"، والأهرامات بمصر"،و" جبل أولمب"،و"جبل الطور"،و"غار حراء"، وهي أسماء صريحة، يعلمها المتلقي.

ب ـ الإشارات الزمانية: أن يشير إلى زمن مهم من حيث الدلالة النحوية، ولكي يتعرف المخاطب على الحيز الزمني المراد في الخطاب، عليه أن يستغل كل ما يقضي به في البنية، وما يشير إليه، ليتحقق له الفهم من ذلك أن يستخدم مثلا الألفاظ "اليوم، غدا، الشهر، الليل، الفجر، الزمان، في نحو قوله:(٣٦)

على حافةِ الليل أم قربَ بوابةِ الفجر

وقوله: (٣٧)

مضى زمنُ الشمس والملكاتِ

مضى زمنُ الطفل والأغنياتِ

وقوله: (٣٨)

أفقْ يا حبيبي ليزدادَ عمركَ يومًا، وتصبح أكبَرْ

الزمن مبهم في التراكيب في كلمات "الليل"و" الفجر"، و"زمن"، و"يومًا"، ومع ذلك فقد حقق نجاح الخطاب.

ج ـ تعدد الإشارة إلى الشيء الواحد، نحو قوله: (٣٩)

وهذه القفارُ؟

قل لي: على منْ، وبكى، أترك بعدي هذه القفارْ؟

دعْ هذه القفار للبلى

يلحظ تكرار أداة الإشارة "هذه" ثلاث مرات في التراكيب الثلاث قصد التأكيد للمخاطب على ترك القفار – المشار إليها – فهي قفار على كل حال، ينبغي تركها للبلى.

خامسا: الوجوه الحجاجية في الديوان:

يعالج هذا المبحث تراكيب الديوان من حيث نظام وحداتها فيما بينها لتكون تركيبا موحدًا، ومن حيث العلاقات الناشئة بين التراكيب فيما بينها.

و لا يختلف ديوان الحصني كثيرًا عن خصائص التركيب اللغوي بوصف عام، فقد يضيف عنصرًا إلى التراكيب أو يحذف عنصرًا آخر أساسا أو زائدًا، وقد يقدم ما حقه التأخير أو يؤخر ما حقه التقديم، فيما يجوز من كلام العرب، كل ذلك بحسب تعدد المقامات والسياقات التي تستخدم فيها التراكيب.

وفيما يأتي بعض وجوه الزيادة والحذف في الديوان، بأبعادها الحجاجية ووظائفها التداولية.

١ ـ الزيادة داخل التركيب لأبعاد حجاجية، منها التأكيد، والعطف.

التأكيد: استخدمه الشاعر بكثرة، لتأكيد فكرة في ذهن المتلقي، كما ذهب إلى ذلك صاحب البرهان في علوم القرآن من أن التأكيد " يؤتى به للحاجة للتحرز عن ذكر ما لا فائدة له، فإن كان المخاطب ساذجا ألقي إليه الكلام طالبا من التأكيد، وإن كان مترددا فيه حسن تقويته بمؤكده، وإن كان منكرا وجب تأكيده" [٤٠]، ومن ذلك قول الشاعر: [٤١]

إنّ القلب ليعيا من ألم العصر

و إنّ النفس لتحيا، وتموت، وتحيا

فقد أكد بمؤكدين "إن"، و"اللام"، في تركيبين متواليين، ليدرك المخاطب الواقع المعيش، وما يلاقيه في سبيل أن يحيا حرا سعيدا.

ب ـ العطف: من دلالات العطف الاشتراك في الحكم، حيث ينزل المعطوف منزلة المعطوف عليه، ولهذا التنزيل بعد حجاجي، كأن يقصد المتكلم إزالة اعتقاد مخاطبه المخالف للإشراك في الحكم، أو أن يؤكد بالعطف عدم صحة شكوكه بشأن ذلك مما يجعله يكتسب شيئا من دلالات التقوية، ومن ذلك قوله: [٤٢]

أين نجومُ الليل؟

وأين طيور الفجر؟

وأين قبابُ الروح؟

فهو يتساءل مكررا السؤال بالأداة "أين" باحثا عن مكان نجوم الليل، وطيور الفجر، وقباب الروح. وهي نظرة رومانسية، صوفية، فالشاعر يبحث عن السعادة الروحية التي تتجلى في الحرية والسعادة الروحية.

٢ ـ **الالتفات**: هو أحد الأساليب التي ترتبط بالمخاطب ومجادلة آرائه، بالانتقال من مخاطب إلى آخر، ومن أشكاله في الديوان: الالتفات من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع، ومن شواهده في الديوان:

أ ـ الإلتفات من الغيبة إلى الخطاب، نحو قوله: [٤٣]

تنهد في درب الآلام إلى الجلجلة،

ومسح بالهدبين على غار حراء

نحن وحيدون، إذن في عربات مغلقة، نتوهم

ب ـ الإلتفات من الخطاب إلى الغيبة، نحو قوله: [٤٤]

و أنتَ تحاولُ تفريقَ همي على الناس،

مالي وما للملوك و(هملت)،

يعيش الملكُ

ج ـ الالتفات من خطاب المفرد إلى خطاب الجمع، نحو قوله: [٤٥]

(تعال..تصورْ)

معا نحن في صورة الحلم،

وهذا ما يدفع المتلقي إلى الاقتناع بالحجة التي دعت المتكلم إلى هذا الالتفات، مما يسهم في التأثير فيه، وفي مواقفه.

الخاتمة: وفي خاتمة هذا البحث، يمكن أن نخلص إلى النتائج الآتية:

يرتبط مفهوم الشعر عند الحصني بوظيفة الحياة، كأن يحمل موقفا أو يعدل سلوكا، أو يدعو إلى أمر أو ينهى عنه، بعيدا عن المفاهيم الأخرى التي تجعل الشعر فنا لذاته، بل إنه عند الحصني فعل وسلوك، ينبغي أن يكون له تأثيره على المتلقين، إنه في نظره رسالة يؤديها الشاعر بالإخلاص التام لانتماءاته الإسلامية والوطنية والتاريخية، والحث الدائم على الالتزام بمبادئها.

إن الشعر أكثر ملاءمة للدراسة التداولية، وذلك أن هدفه التأثير في المخاطب وتعديل مواقفه استنادا إلى البلاغة التي غرضها الإبلاغ.

شيوع أسلوب النداء، إذ تكرر في سبع

وعشرين جملة، ويعرض فيه الشاعر إلى وصف الأحوال الدالة على الدعاء والتضرع والاستعطاف والشكوى...

الاهتمام بالمستوى التداولي في التركيب، إذا يبدو اهتمام الشاعر بمخاطبيه في توالي التراكيب الإنشائية لإثارتهم واستمالتهم وقيامهم بما وكل إليهم، ومن ذلك تراكيب النداء، والأمر، والتعجب والاستفهام.

الهوامش:

(١) رومان ياكبسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص١٣.

(2) Jean dubois et autres, dictimmaire de linguistique, lilrairelarous paris, 217 P 217

(٣) أحمد المتوكل، الجملة المركبة في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الرباط المغرب، ١٩٨٨، ص ٢٥

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ص ٢٥.

(٥) أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان للنشر، الرباط المغرب، ط١، ٢٠٠١، ص ١١٠.

(٦) أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٧.

(٧) عبد القادر الحصني، ديوان كأني أرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، الغلاف.

(٨) فرانسواز ا أرمنكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، الرباط المغرب، ١٩٨٦، ص٥٦.

(٩) أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ص ٤٥، وما بعدها، والوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٦٣، ١٦٤.

(١٠) الديوان ، ص ٢٣.

(١١) الديوان، ص٢٤.

(١٢) الديوان، ص ٣٤.

(١٣) الديوان، ص ١١٧.

(١٤) الديوان، ص ١١٨.

(١٥) الديوان، ص ١٩.

(١٦) الديوان، ص ١٢٥،١٢٦.

(١٧) الديوان، ص ١٢٥.

(١٨) الديوان، ص ١٢٦.

(١٩) الديوان، ص ١٢٦،١٢٧.

(٢٠) الديوان، ص ١٠٤.

(٢١) الديوان، ص ٢٨.

(٢٢) الديوان، ص ٣٤.

(٢٣) الديوان، ص ١١٧.

(٢٤) ينظر: أحمد المتوكل، الوظيفة بين الكلية والنمطية، ص ١٧.

(٢٥) الديوان، ص ٦٥.

(٢٦) الديوان، ص ٦٦.

(٢٧) الديوان، ص ٣٤.

(٢٨) الديوان، ص ٣٩.

(٢٩) الديوان، ص ٩٣.

(٣٠) الديوان، ص ٩٤.

(٣١) الديوان، ص ٩٤.

(٣٢) الديوان، ص ١١٢.

(٣٣) الديوان، ص ١١١.

(٣٤) الديوان، ص ٥٣.

(٣٥) الديوان، ص ٥٨.

(٣٦) الديوان، ص ٣٤.

(٣٧) الديوان، ص ٣٤.

(٣٨) الديوان، ص ١٩.

(٣٩) الديوان، ص ٥٠.

(٤٠) الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل ابراهيم، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ٣٩٠/٢.
(٤١) الديوان، ص ٦٥.
(٤٢) الديوان، ص ٥٨.
(٤٣) الديوان، ٥٨،٥٩.
(٤٤) الديوان، ص ١٥.
(٤٥) الديوان، ص ١٦.

❑❑

الشاعر والعالم الموسيقي ميخائيل خليل الله ويردي ١٩٠٤ ـ ١٩٧٨

يوسف عبد الأحد

[أديب ومفكر وشاعر سوري موهوب وعالم موسيقي، رُشّح كتابه "فلسفة الموسيقى الشرقية" لجائزة نوبل عام ١٩٥١].

سيرة حياته

ولدَ ميخائيل الله ويردي في حي القيمرية بدمشق سنة ١٩٠٤، والده خليل ميخائيل الله ويردي (١٨٦٨ ـ ١٩٤٥) ووالدته مريم نقولا عطا الله (١٨٧٨ ـ ١٩٠٦).

تلقى دراسته الابتدائية في مدرسة البنات، ثم أكمل دراسته الثانوية على يد والده الذي كان متضلعاً في اللغة العربية والرياضيات وعلوم الدين وخبيراً بالتربية والتعليم ويجيد التركية واليونانية وملماً بالروسية.

بعد أن أتمّ دراسته بدأ العمل محاسباً في محلات تجارية، ثم درس الحقوق حين افتتح معهد الحقوق بدمشق ثم عيّن خبيراً لدى المحاكم.

ميخائيل الله ويردي

درس الموسيقى، وكان يرقّه عن نفسه بالمطالعة الدائمة والعزف على العود، وكان مولعاً بهواية التصوير الشمسي وجَمْع الطوابع البريدية، وكتابة المقالات ونظم الشعر.

وفي عام ١٩٣٠ أسس مكتباً تجارياً حرّاً مع أخيه سمعان الذي تخرج من جامعة بيروت الأمريكية.

إسهامه بتأسيس بعض النوادي

خلال السنوات (١٩٢٢ ـ ١٩٥٤) أسهم بتأسيس النادي الأدبي ١٩٢٢ والنادي الموسيقي السوري ١٩٢٨ والرابطة الموسيقية ١٩٣٢ والنادي السوري لهواة الطوابع بدمشق ١٩٥٤ وشرع سنة ١٩٣٣ في حل المشاكل

التي استعصت على مؤتمر القاهرة الموسيقي الأول الذي عُقد عام ١٩٣٢.

كتاب فلسفة الموسيقى الشرقية

بدأ في عام ١٩٣٧ بتأليف كتاب "فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفن العربي" وأنجز طبعه سنة ١٩٤٨ فلاقى تقديراً بالغاً من الأوساط الفنية والثقافية كافة واعتبره النقاد مرجعاً هاماً في علم الموسيقى وتوحيد لغتها عالمياً.

يقع هذا الكتاب القيّم في ٦٧٢ صفحة من القطع الكبير ومن مواضيعه الهامة بحث مبتكر في التحقيق عن أصالة الأصوات مع تحديد علمي للنسبة المتصلة الموسيقية وعلاقتها بالأنغام وغيرها وهي دراسة لم يسبق لها مثيل في السلم العربي وسائر السلالم الموسيقية ومعززة بستين رسماً وجدولاً فنياً مع إيضاح الاتفاقات الصوتية واستعمالها عند العرب مع مقابلتها بالاتفاقات المعدّلة.

رشّحت منظمة اليونسكو الأديب ميخائيل الله ويردي لجائزة نوبل، وأعلنت ذلك لجنة البرلمان النرويجي بتاريخ ١٩٥١/٢/٢٣ لقاء مؤلفه "فلسفة الموسيقى الشرقية" الذي وضع فيه تنظيم علوم الموسيقى وتوحيد لغتها عالمياً وتناقلت الخبر آنذاك الصحف والإذاعات العالمية بشكل واسع.

محاضراته

في عام ١٩٤٨ ألقى محاضرة هامة في مؤتمر الأونيسكو المنعقد في بيروت وموضوعها "الموسيقى في بناء السلام" حازت على إعجاب منظمة الأونيسكو وشكره السيد (جوليان هكسلي) المدير العام عليها.

وفي عام ١٩٥٦ شارك في مؤتمر الأدباء العرب المنعقد في بلودان وقدّم بحثاً بعنوان "الأدب في بناء السلام" حاول فيه توحيد لغة الموسيقى عالمياً بالآراء والأفكار الجديدة.

وفي عام ١٩٦١ منحه البطريرك الروسي ألكسي وسام الكنيسة الروسية.

وفي عام ١٩٦٩ شارك في مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد في مدينة (فاس) بالمغرب بدراسة عنوانها (شيء عن الموسيقى العربية) وذلك بدعوة من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في سورية.

ثم طلبت منه منظمة الأونيسكو تولي شؤون الفرع الذي قررت إنشاءه للموسيقى المقارنة في (برلين) فاعتذر لأنه لا يستطيع التغرّب عن بلده، لكنه طلب منهم تأسيسه في دمشق لكنهم لم يستجيبوا لطلبه.

وفي خلال السنوات (١٩٦٤ ـ ١٩٧٢) وضع دراسات عدّة منها (الحل السلمي لقضية فلسطين) و(الرياضيات الحديثة في النسبة المتواصلة الموسيقية) و(التجذير على أساس السلم الموسيقي وهرمنة الموسيقى الطبيعية) و(السلاسل الفيزيائية للأنغام الطبيعية).

كما وضع ورسم حوالي ٢٠٠ لوحة ميزيكولوجية تشكل المتحف الأول من نوعه ويؤدي نشرها عالمياً إلى توحيد لغة الموسيقى وهو الدرجة الأولى في بناء السلام.

ديوان "زهر الربى"

لقد شغف ميخائيل منذ صغره بالنظم وأولع بالتشطير والتخميس وصدر ديوانه في عام ١٩٥٤ ويقع في ٣٤٠ صفحة من القطع الكبير، ويضم بين دفتيه مواضيع متعددة، دعا فيها إلى العدالة الاجتماعية، وإزالة الفوارق الطبقية، ومحاربة الأطماع، ومناصرة الفقراء والجهل والمرض وتضييق الشقة بين الفقر والثراء ليس فقط بين الأفراد بل بين الدول التي هي مجموعة أفراد.

أما أسلوبه فقد تمشى مع واقع الحياة ونظم ما شعر به وتحاشى المديح والرثاء والخمريات والهجاء ومال إلى شعر الحياة والحكمة والغزل والقصة.

وفاته

وافته المنية صباح الجمعة في ٨ كانون الأول ١٩٧٨ عن عمر ناهز الرابعة والسبعين في منزله بحي المزرعة بدمشق إذ لم يعرف بموته إلا قلة من أصحابه ومعارفه ودفن في مقبرة الروم الأرثوذكس ـ في باب شرقي بدمشق.

وسام الاستحقاق: بعد وفاته صدر مرسوم بمنحه وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى.

وفي أيلول ١٩٨٠ قلدت الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة السابقة شقيقته الآنسة نزهة الوسام نيابة عن أخيها المتوفى وذلك تقديراً للخدمات الثقافية والعلمية التي قدمها لبلده وشعبه.

أعماله المطبوعة

١ ـ فلسفة الموسيقى الشرقية في أسرار الفن العربي.

طبعة أولى ١٩٤٨ مطبعة ابن زيدون دمشق ـ طبعة ثانية ١٩٥٠

٢ ـ ديوان زهر الربى ـ المطبعة الهاشمية ـ دمشق ١٩٥٤.

٣ ـ بدائع العروض ـ ١٩٤٨.

٤ ـ الموسيقى في بناء السلام محاضرة بالعربية مع ترجمة بالإنكليزية والفرنسية ألقاها في مؤتمر الأونيسكو الثالث المنعقد في بيروت ١٩٤٨.

٥ ـ العروبة والسلام محاضرة بالعربية مع ترجمة بالإنكليزية ١٩٥١.

المصادر والمراجع

١ ـ كتاب المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ـ الدكتور نسيب نشاوي ـ ص(٢٥٨ ـ٢٦٣) ـ دمشق ١٩٨٠.

٢ ـ كتاب: وبعض الشعر عذب ـ إسماعيل عامود ـ دار الغدير ١٩٩٧ ـ ص(٢٥-٤٥).

٣ ـ زهر الربى أحدث إنتاج في الشعر العربي ـ ميخائيل بلدي ـ جريدة النصر ١٩٥٤/١٠/١٨.

٤ ـ من هو ميخائيل الله ويردي ـ كمال الصباغ، مجلة المستقبل ١٩٧٧/١١/١٩.

٥ ـ الفقيد العلامة ميخائيل الله ويردي ـ حسان الكاتب ـ المجلة البطريركية ـ كانون الثاني ـ ١٩٧٩.

٦ ـ ميخائيل الله ويردي دعوة لمناقشة أبحاثه الموسيقية ـ أحمد بوبس ـ جريدة الثورة ١٩٩٧/٥/١

٧ ـ هذا العالم الموسوعي ـ عبد الكريم الناعم ـ جريدة البعث ١٩٨١/١/١٤.

٨ ـ وسام الاستحقاق السوري للكاتب ميخائيل ـ أيوب سعدية ـ مجلة هنا دمشق ١٩٨٠/١١/١

٩ ـ أدباء في الذاكرة ـ عيسى فتوح ـ دار كيوان ـ دمشق ٢٠٠٥.

❑❑

فلك طرزي في آرائها ومشاعرها
١٩١٠ ـ ١٩٨٧

عيسى فتوح

كاتبة تقدمية جريئة، كان لها حضور أدبي وسياسي واجتماعي في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين حيث كتبت الكثير من المقالات في مجلات "الأديب" اللبنانية، "والثقافة" و"الرسالة" المصريتين، عالجت فيها بعض الآراء الاجتماعية المختلفة، وانتقدت العادات والتقاليد البالية، والأهواء السياسية من الوجهة الأخلاقية ودعت إلى الفضيلة والأخلاق الكريمة، وحثت المرأة على الإسهام مع الرجل في ميادين الحياة العملية، كما طالبت الرجل بأن يفسح للمرأة المجال لتعبر عن مواهبها وآرائها ومشاعرها، دون خوف أو وجل..

ولدت الآنسة فلك طرزي عام ١٩١٠ في دمشق، وتلقت دراستها في "اللاييك" حتى نهاية المرحلة الثانوية، ثم عكفت على القراءة، فأتقنت اللغتين العربية والفرنسية، وترجمت بعض المسرحيات عن الفرنسية، وحاضرت في النوادي الأدبية والاجتماعية كالنادي العربي الذي ألقت فيه محاضرتين: الأولى بعنوان "يوم الإسكندرونة" في ٢٠ حزيران ١٩٣٨، والثانية بعنوان "أثر المرأة في النهضة العربية" في ١١ نيسان سنة ١٩٣٨. نشرتا في كتابها الوحيد "آرائي ومشاعري" الذي صدر عن مطبعة ابن زيدون بدمشق عام ١٩٣٩، وكتب مقدمته الشاعر خليل مردم بك عضو المجمع العلمي العربي، ثم رئيسه فيما بعد.

كانت فلك طرزي أديبة ثورية الروح، متحررة من قيود التقاليد الرجعية المتزمتة، دعت في مقالاتها إلى تحرير المرأة وانطلاقها، ومحاربة التقاليد الموروثة، وفضح المعاهدات السياسية والأحلاف العسكرية.. لكنها للأسف لم تستمر في الكتابة، واكتفت بإصدار كتابها الأول والأخير "آرائي ومشاعري".

كذلك كانت أول أديبة سورية خرجت على التقاليد، فرفضت ارتداء الحجاب، في وقت كان السفور لا يزال ـ في نظر البعض ـ يُعد مروقاً وخروجاً على الأعراف الموروثة.

سافرت إلى أوروبا الغربية والشرقية أكثر من مرة، وجذبتها أضواء باريس التي كان لمتاحفها ومسارحها وفنونها، ومن اتصلت بهم من أدبائها المعاصرين الذين قرأت لهم، ولا سيما الأديبة الفرنسية الشهيرة "كوليت" أثر واضح في نفسها المتبرمة من تقاليد محيطها الضيق، وكأنما لقيت "ذاتها" في باريس، بعد أن لمست حياة الانطلاق في الغرب.

زرت فلك طرزي مرة واحدة في منزلها الكائن في شارع "نوري باشا" في دمشق في ستينيات القرن الماضي، لأطلع على كتابها "آرائي ومشاعري" الذي كان مفقوداً من المكتبات، ولما سألتها عنه أوشكت تتنكر أن يكون لها كتاب يحمل اسمها، بحجة أن المقالات العشرين التي تضمنها الكتاب، هي من عطاء

مرحلة الشباب، واعترفت لي بأن في نفسها طبيعة تحملها على الازدراء بما تكتبه، سواء نشر أم لم ينشر، وأكدت هذا في مقدمة كتابها حين قالت: "إن نفسها لا تكاد تريح ذاتها في بعض ما تنوء به من أعباء الفكر، حتى تشعر أن ما خرج منها ليس إلا جزءاً من العبء الذي يزخر فيها، فيعاودها القلق والاضطراب، وكلما حاولت التخلص منهما، رجعا إليها بصورة أشد وأقوى.. ولهذا قلما تنعم نفسها بالراحة وتسعد بالاستقرار إن هي بلغتهما..".

وقالت: "إنها لا تكاد تخلص من معالجة الموضوع الذي تريد بحثه، وتضع القلم جانباً، حتى يتراءى لها أن ما كتبته ليس إلا صورة ممسوخة عن صورة الفكرة التي في ذهنها، وليس هو إلا مرآة مشوهة لا تعكس بصدق وإخلاص ما كان يجول في نفسها..".

إن من يقرأ مقالات فلك طرزي سواء في كتابها "آرائي ومشاعري"، أو في مقالاتها التي نشرتها في مجلات الأديب "لألبير أديب" (١٩٠٨ ـ ١٩٨٥) و"الثقافة" لأحمد أمين (١٨٨٦ ـ ١٩٥٤) و"الرسالة" لأحمد حسن الزيات (١٨٨٥ ـ ١٩٦٨) يلاحظ روح الثورة المتأججة في نفسها، ورغبتها الملحة في الهدم والبناء في آن واحد: هدم الزيف والنفاق، والدعوات الباطلة والأقوال المخدرة، وبناء المجتمع على أسس متينة من الاستقلال الصحيح، أسس لا تقوم على العواطف والأهواء.. فأين هو المفكر الذي يصغي إلى صوت الحق، ويصرخ في ضميره قائلاً:

"أنتم يا من تعلنون على رؤوس الأشهاد تفانيكم، امنحوني إخلاصاً صادقاً لا غشّ فيه، لأمنحكم تأييداً صحيحاً لا زيف فيه..".

كما تنتقد ساسة الوطن والأمة بمنتهى الجرأة والصراحة والحمية، لأنها تبغي الإصلاح النظيف الذي ضحى من أجله رواد الإصلاح أمثال أديب اسحق وعبد الرحمن الكواكبي، ورزق الله حسون، وجبرائيل الدلال، وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ورشيد رضا وغيرهم..

لكن ما يؤسفها هو أن ترى شبان أمتها العربية يسودهم القنوط واليأس المرير، فيتشاءمون من هذه الفوضى الضاربة، والمستقبل المظلم، ويحيون حياة اللامسؤولية والتمرد، فحين تمر في شارع "الصالحية" بدمشق، لا تشاهد غير أولئك الذين يتكلفون الابتسام تكلفاً، فتتأثر وتنقبض للمصير المشؤوم الذي ينتظرنا كيف لا وشرايين الأمة تشعر بهذا الشعور.. إنها الحرب في كل مكان، في الشرق والغرب، في البر والبحر، في ذرا الجو، وتحت أعماق المحيطات.. سببها الإنسان المتكالب الجشع الغبور، يفتك بأخيه الإنسان كالوحش الكاسر، أو كالتنين الجائع.

ماذا تفعل الكاتبة إزاء هذه الحال؟ هل تصمت؟ أو ترسل صرختها المدوية في مسامع الشباب ليتماسكوا ويتحدوا، ويتغلبوا على الصعوبات، وعلى الضعف المنتشر في النفوس؟

تجيب الكاتبة الملتزمة: "لا، لا! إننا نأبى على أنفسنا الاستكانة، ونأبى عليها أن يتملكها شيء يدعى يأساً، لأنني لا أعتقد أن ظرفاً مرّ على أمتنا بكل ما سبب لهذه الأمة من مصائب وأكدار، وكشف الحجب عن حقائقها، كما أماط هذا الظرف اللثام عن كثير من حقائقها وخفاياها..".

"إن ما نريد هو تقوية الروح المعنوية الوثابة في قلوب الشباب والناشئة من أبناء الجيل الجديد".

"وما لا نريد هو التسكع والفتور والتقاعس عن كل همة وعمل.. ما نريد هو محاربة الجهل والأمية المنتشرة في أنحاء البلاد، ومكافحة الأمراض الاجتماعية السارية في جسم الأمة.. وما نريد هو تعليم الجيل الجديد احترام الواجب أياً كان نوعه، ومهما كانت تكاليفه، إذ لا تنهض الأمم إلا عندما يؤمن أفرادها بالواجب إيماناً يقرب من التقديس".

"وما لا نريد هو استمرار شبابنا على النقد المغرض العقيم الذي لا يثمر رأياً، وينتهي إلى توضيح خطة إصلاحية تقوم الخطأ، وترشد إلى الصواب".

"ما نريد هو رصانة في الأخلاق تبعد عن كل ميعان، وصراحة في القول تبدد هذا التردد الذي يرافق أقوالنا، واستقلال في التفكير يمحو التبلبل والعبودية اللذين يلازمان تفكيرنا".

"وما نريد هو الجد في القول، والحزم في العمل الإنشائي الذي ترتكز على قاعدته دعائم المستقبل وبنيانه".

ثم تظهر الكاتبة أهمية الرسالة التي سنأخذ على عواتقنا نشر مبادئها، وأنها يجب أن تكون رسالة أفعال لا أقوال. أقوال أتخمتنا وأضجرتنا.

إن أكثر مقالات فلك طرزي ينبع من الشعب الذي هو مصدر القوة الجبارة، ليصب في الشعب نفسه، ولذلك ترى أنه على السياسيين من قادة الأمم أن ينفذوا إلى قلب الطبقات العاملة لينطلقوا منها في حكمهم، وتعتقد أنه لا ينجح أي عمل ما لم يكن مرتكزاً على قاعدة علمية أو شعبية، وتضرب مثلاً على ذلك الملكة فكتوريا التي قرأت كل ما كتبه تشارلز ديكنز و"ديكنز ـ كما هو معلوم ـ صديق الفقراء والعمال، صور حياتهم التي يلاقونها إبان سعيهم وراء الرزق والعمل أحسن تصوير، فتجسمت في قلبها الكبير صورة شعبها الفقير منه والعامل الشقي والبائس، فإذا ما استقرت فيه هذه الصور وانطبعت كانت وحياً خصباً فياضاً تستمد منه قوة الحكم، وقوة العدل، وقوة العمل".

لقد استقت الآنسة فلك طرزي هذه الآراء والأفكار من الأدباء الروس الذين أكثرت من مطالعة إنتاجهم القصصي والروائي وبخاصة أولئك الذين رافقوا الثورة الاشتراكية وعاشوا بعدها، فأثر ذلك في تلوين آرائها السياسية.

وتتسم مقالاتها في "آرائها ومشاعرها" بنبرة شخصية حادة، ممزوجة بالجرأة والصراحة، وبمضمون واقعي مستمد من الأحداث الوطنية والقومية، غايتها منها الإصلاح والبناء، وتقويم كل اعوجاج، ورأب كل صدع في الحياة والمجتمع. كما تتسم بمتانة السبك وقوة الألفاظ والصدق في التعبير، والخطابية. وقد تأثرت في هذا الأسلوب بالأديبتين ماري عجمي (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) ووداد سكاكيني (١٩١٣ ـ ١٩٩١).

وهي رغم إتقانها اللغة الفرنسية، وقراءتها الدائمة بها جميع ما ألفه كورني وراسين وموليير من كتب التراجيديا، والكوميديا، وتتبعها حركة التأليف عند من جاؤوا بعدهم. فإن عبارتها العربية لم تعرف الرطانة والالتواء، بل نراها على العكس تهزأ بكتاب هذا الجيل من الشباب "في تحريفهم اللغة العربية ومزجها بكلمات ليس من الصعب إيرادها بالعربية، بل ربما كان التعبير فيها بلغتنا يأتي أجمل وأكمل من كل تعبير بلغة أخرى".

كما أنها تربط بين اللغة والقومية، وترى أن الثانية لا تنهض إلا بتعزيز الأولى، فالفرنسي مثلاً لا يتحدث بلغته ممزوجة بالإنكليزية أو الألمانية إلا بعد أن يعتذر في نهاية الحديث عن استعماله ألفاظاً أجنبية لأسباب اضطرارية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمسك الفرنسي وكل أجنبي بلغته وقوميته، إلا نحن فنستهتر بلغتنا جهلاً وطيشاً، فيضعف كياننا، وتتشوه معالم شخصيتنا.

لم تكتب فلك طرزي لوناً آخر غير المقالة التي برعت فيها، لأن المقالة أقصر السبل لإيصال آراء الكاتب وأفكاره إلى جمهور القراء. واكتفت بنشر عشرين مقالة في كتابها "آرائي ومشاعري". أما المقالات التي نشرتها في مجلات الأديب والثقافة والرسالة فلم تجمع في كتاب، ولو استمرت في الكتابة حتى آخر حياتها لأعطت أضعاف ما نشرته، لكنها للأسف اعتزلت الكتابة، وخفت حماستها

لها، وانصرفت عنها إلى حياتها الخاصة، حتى عاماً.
وافتها المنية عام ١٩٨٧ عن سبعة وسبعين

❑❑

فهد الخليوي والكتابة بالدّمع القاني..!

علي دهيني*

حين كنت يافعاً وفي سن المراهقة تحديداً، وبحسب تنامي هذه المرحلة، كانت تستحوذني قصص أرسين لوبين، شارلوك هولمز وأغاثا كريستي. وقبلها كان غرامي قصص سوبرمان وبساط الريح.

وفي الحالين كنت أقسّم ما أقرأ إلى مقاطع صغيرة أو حكايات صغيرة، أحكيها لرفاقي، على أن القسم الذي أسرده لهؤلاء أحكي غيره لفريق آخر، حتى أنني أجعل من القصة الواحدة مجموعة قصص. فاكتشفت متعة الإيجاز في التعبير بومضات مضغوطة تكفي لإمتاع المستمع، خاصة وأني أضيف إلى السرد، الحركات والتعابير لاستحضار المشهد.

حضرتني هذه النتف من الذكريات وأنا أقرأ قصيرات الكاتب السعودي فهد الخليوي، الذي أبرع ببلاغة ظاهرة، أن يوجز أو يظهر، بجمل مشهدية كاملة، رؤيته في قراءة مجتمعه وبيئته، وانعكاس الوعي الإنساني في ذاته وفكره من خلال حركة النفس الثائرة في هذه الرؤيا من جهة ثانية.

فحين يتحدث عن الواقع، يستحضره بكل مشهده الدرامي الموجع، منتقداً الفعل المتمثل في الشخص أو الشخص المبادر للفعل. كما في قصة "عن قرية هجرتها شاحنات القمح"، وكيف يمكننا من خلال سطوره، أن نقرأ واقعاً سياسياً إذا شئنا، أو واقعاً اجتماعياً إذا رغبنا، أو نراه يشكل محكمة للتاريخ المكوّن لذاكرته البيئية، ليؤكد على موت كل هذا الموروث الذي تفرض سنة التطور، الخروج منه بعد أن بان عقمُهُ أو ثبُتَ ارتكابه الجريمة من خلال غرس بذور التخلف في الأذهان من خلال ربطها بعناصر عقائدية بغرض منعها من التحرك نحو الإصلاح.

إذا كان الهدف من القصة القصيرة أن تعبّر عن أمر بعينه في زمان ومكان محددين، فما هو دور القصة "القصيرة جداً" التي بدأت تشق طريقها في الأوساط الثقافية والإبداعات الشبابية في العصر الحديث؟

لا أنكر عجزي، إلى الآن، عن اتخاذ موقف مقنع بالنسبة للقصة القصيرة وتحديداً القصة "القصيرة جداً"؟ وهل يمكن تصنيفها في سياق عمل أدبي بحت فرضته طبيعة تطور الأفكار والمعايير والنضج الفكري، وقياساً، كما تحوّل الشعر في تقسيماته الحديثة بين العامودي وتفريعاته وبين المنثور والتفعيلة، أم أنها أخذت بعدها العيني لتمثل

* باحث من لبنان ـ مدير تحرير مجلة "دليل الكتاب".

ذاتها وتأخذ موقعها في مجلي الأدب.؟

لأننا نجد في القصة القصيرة استعانة كبيرة بالمخيلة كي تعيد ترتيب الأفكار الموروثة من جهة وتتيح بناء الفكر المكتسب من خلال صيغة نقدية تقارب أو توازن بين الموروث والمكتسب؛ من هنا نجد أن اللوحة الفنية المركبة من جمل القصة القصيرة جداً تحاذر الوقوع في السرد المطول وتتراكم، بقوة، في الإيجاز، لِمَا تستبطنه من قراءات مشهدية لدى المتلقي.

أيضاً تحتكم القصة "القصيرة جداً" إلى الموضوع وإلى القيمة الفنية في ولادتها، بحيث يمكن أن تستحضر حدّوتة من الموروث أو حاضراً ممارساً، لتعيد صياغتهما بلغة تظهر الحكمة إذا وجدت، أو تشير إلى الخلل ممّا يُمارس، لتضيء الرؤيا وتضيف إليها عبر اللغة والإيجاز لوناً زبرجدياً جذاباً يتذوقه عقل المتلقي كما في قصة "بحر وأنثى". لأن أولى مهمات القصة القصيرة أن توصل الصوت بقوة إلى حيث يراد أن يصل في تعابيره، كذلك أن تكون الصورة المشهدية حاضرة في عين عقل المتلقي كما في قصة "إبادة" أيضاً.

إلا أن عقبات كبيرة قد تقف بوجه إيصال الفكرة من خلال التورية المبالغ فيها، لأن دور الكاتب هنا يأخذ بالاعتبار قدرة المتلقي على استخراج الهدف، ليس مهماً فقط أن نشكل جملة بلاغية نواري خلفها الهدف ونظلّل الغاية بغمامة قوية من المفردات المُدغدغة لذهن القارئ، فنربكه أمام نفسه يعاني مقت الجاهل للمعنى في الوقت الذي نرسل فيه الخطاب له. ونرى في كتابات فهد الخليوي انتباهاً ملفتاً لهذه النقطة بالذات من خلال وعيه الدقيق للبيئة التي يكتب عنها ولها، وفي دقة المحافظة على الموضوع، ونباهة في التورية، ليخاطب أجيالاً أكلتها السنين وما زالت تعيش في غياهب الظلمة الفكرية المانعة لأي تطور أو رفع الغشاء عن عينيها، كما في قصة "ظلام" السهلة الكلمات القوية المضمون، أو في قصة "سطور من تراث الوأد".

هنا يمسك الحقيقة المختالة بيد أصحابها بروح سادية أو مازوشيه، ليقول إننا من هذه المسافة البعيدة التي تفصلنا عن العصور الجاهلية، ما زلنا نعيش إرثها وظلامها من خلال استحضار رموزها.

ويجيء أوان الوجع الحقيقي عند فهد الخليوي حين يحاكي السيد.!!

من هو هذا السيد الذي استحضره فهد هنا؟

هل هو الحاكم؟ هل هو النظام؟ هل هو العادات والتقاليد؟

هل هو القيّم الذي نصّب نفسه على الناس من خلال تمسكهم بعقيدتهم؟

هل هو الشر المستطير في نفوسنا والمستحكم بعقولنا والمانع لفكاكنا من قيد الانهزام والتقوقع؟

ربما هو كل هؤلاء، لأن كل هذا نعيش معه ونعايشه ونكابد ارتعاشات الخوف منه.

بل الأخطر في هذه الجروح النفسية التي يستحضرها الكاتب في قصته "عن قرية هجرتها شاحنات القمح" أو قصة "اللص".

هذه القصة حملت موضوعات هامة وأساسية في حياتنا، أظهرتها هذه القصة بمرارة، وهي روح الانهزام والاستسلام أولاً.. العطاء دون مقاومة أو حتى مساءلة، بل بروح الاستجداء التي أظهرت تعوّد النفس على القبول بالذل.

ثانياً، الاستهانة بنصفنا الإنساني الآخر، بحيث كانت الجائزة للسيد في القصة، شيء من السهل الاستغناء عنه، وهي المرأة، لتُقدم هديّة أو أضحية على مذبح كسب الرّضا في تظهير الحالة الدونية في التعامل. والأخطر في

هذا، الإشارة الفاضحة والواضحة إلى طريقة تفكير مجتمع من جهة وخضوعه راضياً طائعاً لما يرضي "سيده". وهذا "السيد" يجد في ما قُدّم له إرضاءً يلبي غرائزه من جهة ثانية.. وفي هذا ثالثاً، يظهر فهد الخليوي، مدى حقيقة ما نحاول أن نتستر عليه في العلاقة بين الرجل والمرأة، وهي أن الجنس غاية عند الرجل وسيلة عند المرأة حتى أننا نمارس هذا الفكر بالبداهة.

فاللوحة مثلاً، أو المنحوتة، قد تأخذ منّا الجهد الكبير والأدوات الثقيلة والخفيفة، وتختزن في مساحتها اللونية أو الشكلية الكثير من التعبيرات الصامتة، لكن ما يبقى منها هو القليل للتحدث فيه، هذا ما يذهب إليه فهد الخليوي حين يوجز مشاعر المعاناة وأحاسيس القهر في ذاته ليحيلها إلى صمت من حروف مكسرة الأوصال مهشمة الروح لكأنما يستنزف الحرف لوناً دموياً والورقة أجساداً يأكلها القهر حيناً والتخلف في أغلب الأحيان، فيترك أمام أعيننا ثورة مكلومة بأعز عناصرها وهي إرادة الإنسان.

بديهي في هذا السياق أن تكون المحاكاة هنا في النقطة المحورية بين القصة العادية أو الرواية بحيث يمكن أن تأخذ القارئ في سردها وتفاصيلها من يده لتوصله إلى الغاية المرجوة. وعلى هذا تبقى القصة القصيرة و"جداً" لوحة أمام الأعين الفاحصة بقوة، والتي تعي كل ما يدور حولها ولا تحتاج إلا الإشارة المناسبة للانطلاق نحو الاقتناع والتأييد، فتجد في هذه اللوحة ما يرضي وعيها ويمتزج مع مداركها.

هذا باختصار شديد ما يذهب به فهد الخليوي في قصصه القصيرة، بل ويزيد في أسلوبه، استحواذه على خطين بالمقارنة مع أسلوب أرنست همنغواي صاحب الجمل الطويلة إلى حد مّا وبين ألبير كامو الفرنسي الذي يزاوج بين الجمل القصيرة، ونرى هذا يتمحور عنده في أكثر من قصة من قصصه، بين العنوان ذي الكلمة الواحدة والعنوان المتراكم. وكذلك في صياغة أحداث مشهده القصصي أو موضوعه الممسوك بين طرفي الابتداء والانتهاء.

وقد نجد في كل هذا تطويراً للحكاية العربية بعد حذف الحيز المكاني والزماني منها، أو تطويراً "للحدوتة" التي كانت تمسح التعب من أجساد العمال أو توزع الحوارات البسيطة بين مجموعات الساهرين في ليالي السّمر القروي، بعيداً عن الحكاية التي قد تأخذ الأسماع أو تستدعي ملك النوم ليهوّم على العيون، وبين حالتي الاندهاش والإصغاء أو الاستسلام لتهويمات النوم، دور الحكواتي الذي يبرز قدراته فيما يقدم.

ولا يفوتنا ونحن نقرأ مع فهد الخليوي كيف تحولت الحكاية إلى "قصة قصيرة" والحدوتة إلى "قصة قصيرة جداً" بعدما شارك في هذا العديد من الكتاب العرب (لا أرغب، على عادتي حين أكتب عن عمل بعينه، أن أدخل معه عملاً آخر ولكن للإشارة التي تفرضها قيمة أعمال الكاتب فهد الخليوي هنا، نذكر: غي دي موباسان، وتوماس هاردي، وإميل زولا، وإيفان تورجنيف، وروبرت ستيفنسن، وأنطون تشيخوف، وأيضاً، يوسف إدريس، وزكريا تامر، ومحمد المر، وسمير البرقاوي، وسمير الفيل، وإبراهيم الدرغوثي، وشمس علي، وحسين العلي، وغيرهم كثير من الكتاب العرب الذين بدأت أعمالهم الأدبية في هذا المجال تثبت مكانتها الأدبية في القصة القصيرة)، ليعمل عليها العقل الحاضر مستفيداً من حكمتها وموضوعها، وليستعير منها ملامحها وغاياتها ويملأها بما يشغل وجدانه ويثقل نفسه من مواجهات مع الحياة والمجتمع، ناقداً أو قارئاً، لما يدور حوله وفي بيئته، ليبدع كما فهد الخليوي، في سبكها وصياغتها بعناية وفي بلاغة وإيجاز وضغط واختصار، تماماً

كما جاءت قصة "إبادة" و"بحر وأنثى".

وعلى ما يبدو أن الدكتورة شادية شقروش قامت بجهد مكثف ولم تكتف بتحليل النصوص وإظهار المتواري وتبيين القصد والهدف من الإيجاز بالنص، إنما ذهبت أيضاً ـ مشكورة ـ إلى توجيه القارئ وكيف يسير بسطور ما يقرأ وكيف يمكنه أن يتغلغل في فكر الكاتب ليعيش معه الهاجس، والأهم المنعطفات والمحاور المتفرغة في كل مسلك حيث إنه لا يكفي أن نقرأ، بل نستحضر المتخيل من ذاكرتنا. وكان لقراءتها السيميائية قوة تحليلية جعلتنا نعيد قراءة ما أبدعه فهد بشوق أكبر وربما بوعي أكثر لما أراد أن يوصله لنا.

إن فهد الخليوي لم يكتب لتسليتنا. وأؤكد على هذا جداً. هو حاول بإخلاص متناهٍ لإنسانيته أو يؤشر إلى كثير من جراحنا التي تستنزف طاقاتنا وقدراتنا ونحن كما لا حس المبْرد، نضحك قهقهة الأصم دون أن ندري أننا نقف على حافة الهاوية؛ رغِب منّا ـ وهو يكتب بأدمُعِه وليس بحبره ـ أن نذهب معه في ما أراد تأكيده من مجريات على أرض الواقع وفي النفوس من القمة إلى القواعد في الدرك الأسفل؛ وأيضاً أن يلفتنا برجّة ينهرنا بها لإيقاظنا من ثُباتٍ أخذ منّا الوقت الكثير. وأرى في كتابات فهد وقصصه نداء وانتقاداً لسكان البيئة التي يعيش فيها، أكثر من انتقاده لمخزونها الثقافي الساكن والراكد في متعارفات تأكل من عقله وتتحكم في مصيره كمثل ذلك الحاكم الذي حين أراد أن يستيقظ وجد أن "الغناء" قد احتواه ولم يعد من فائدة لكل هذا الوعي.

□□

قراءة في
قصـص العــ(٤٥٠)ــدد

محمد باقي محمد

جاء العدد "٤٥٠" من الموقف الأدبي على إحدى عشرة قصة، يغلب على غير نص فيها نزوع إلى التجريب ـ تشكيلات هندسية للـ: د. يوسف حطيني، القصة الأخيرة لفاديا عيسى قراجة، رجال للـ: د. أحمد جاسم الحسين، لوحات نيئة لتوفيقة خضور ـ وتندرج بمُجملها في باب الاجتماعي على تفاوت، فمنها ما يقف ببابه ليقص القصة، تاركاً مهمة التفكيك النهائي فالتحليل واستخلاص النتائج لقارئها، فيما يوغل بعضها في التأمل، فيفكك ويحلل ويعيد التركيب وفق ترتيب قصدي يضمر النتائج، وهي الأخرى تغوي قارئها بالتبصر في النتائج، أو ـ حتى في إعادة التركيب للوصول إلى نتائج مغايرة، متوسمة في ذلك الاشتغال على الذاكرة، أي على تحويل التجربة إلى ذكرى، وتحويل الذكرى إلى تعبير فني، أو الاتكاء على التاريخي في رموزه ـ من حكايات أيوب لمحمود حسن ـ أو على السيرة الذاتية لاستخلاص العام من الخاص ـ طفل من باب قنسرين للـ: د. عبد القادر الريحاوي ـ وحدة نص للـ: د. جرجس حوراني الموسوم بـ "الكرسي الآخر" يحيل إلى السياسي في الموضوع لا الهدف، فإلى أي حد نجحت قصص هذا العدد في تحقيق مراميها!؟

*** ذاك الكرسي الصغير:**

في محاولة لتفكيك عنوان قصة "سهيل الشعار" الموسومة بـ "ذاك الكرسي الصغير"، تحيلنا "ذاك" إلى زمن ماض، ما يعني استحضار أحداث من الذاكرة، ويدفعنا إلى التساؤل عن الخوافي اللاطية خلف الكرسي المتسم بالصغر، هذه الأسئلة التي يتم تداولها حول دلالات العنوان تشي بنجاح القاص في التمهيد لقصته بعتبة، تتوافر على مسافة بينه وبين المتن لمصلحة التشويق والإيحاء والتحفيز، أي لمصلحة "توريط" ـ بالمعنى الإيجابي للكلمة ـ القارئ في قراءة النصّ!

وفي الموضوع يأتي "الشعار" على حكاية موظفين يعملان في قسم طحن الحبوب، يقوم أحدهما بدور السارد، ليسرد علينا حكاية الأول الذي يعاني مانعاً ما من الإنجاب، يستدعي علاجاً طويلاً، إلى أن يرزق بطفلة جميلة يُسميها أمل، بيد أن القدر يحرمه وزوجته منها، ولا يبقى للزوجة إلا انتظار عودة الزوج من عمله، فيما يستلقي بجوارها كرسي صغير متحرك، كانت الطفلة تستريح عليه في انتظار أبيها!

في التنفيذ يلجأ القاص إلى الفعل "ابتسم"،

ليدخلنا إلى نصه مباشرة من غير تسويف، ثم يلجأ إلى ضمير المتكلم ليتخلص من السرد التقليدي، على ألا يفهم من كلامنا بأن السرد قد استنفذ مهامه في عملية القص، إذ إنه ما يزال يتربع إلى جانب الأساليب الأخرى الأكثر حداثة، لكن "الشعار" في الاشتغال على التفاصيل لا ينجح في اجتراح زمن ينسجم وضمير المتكلم، ذلك أن زمن القص جاء فيزيائياً تقليدياً، يسير من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، وذلك لأنه لم يعفه من نسق التعاقب!

لقد عمد "الشعار" إلى التقطيع الفني، فقطع نصه إلى ثلاث حركات، لكنه لم يستثمر هذا التقطيع الذي يوكل إليه كسر رتابة السرد التقليدي أولاً، واللعب على التفاصيل عبر التقديم والتأخير بقصد التشويق، أي بهدف ضخ توتر درامي في النص ثانياً، وحل إشكالية الزمن، وذلك بتحويله إلى مستويين، مستوى الفكرة الذي قد يوغل في أحداث بعيدة، بوساطة التداعي أو التذكر أو الخطف خلفاً، ومستوى القص الذي يضبط الأول، بحيث لا يغادر النص جنس القصة القصيرة المنضبط بشدة ثالثاً!

إنّ لغة "الشعار" تميل إلى التعبيري، هي لغة سليمة ودالة، تذهب نحو هدفها مباشرة، فهل جاءت على تلك الدرجة من الاقتصاد اللغوي بسبب من طبيعة النص، أم أن القاص ينتمي إلى التيار الذي يرى في الشاعرية مقتل القصة القصيرة، ذلك التيار الذي تزعمه الـ: د. "فؤاد مرعي"، ووجد له صوى ومرتسمات داخل القطر وخارجه أيضاً ـ إلياس الخوري في مجموعته "رائحة الصابون"، وصنع الله إبراهيم في روايته "بيروت بيروت" ـ!؟ إنها على العموم تميل إلى التقشف، لكنها في بعض المحطات تشتغل على التوصيف "طفلة شقراء بعمر الزهور، وديعة كعصفور صغير، وجهها كملاك له أجنحة.."، ما يشي بانشغال القاصّ بالجمالي!

أما المكان فغاب أو كاد لمصلحة الحدث، نستثني مما تقدم المقطع الثالث، ولو التفت القاص إليه في المقطعين الأول والثاني بالدرجة ذاتها، فإن الكلام عنه في مستوى فضاء قصصي يقتسم البطولة مع شخوصه كان سيندرج في حدود الإمكان!

لقد سرقت الحكاية "سهيل الشعار" من ذاته، فكان ما أسلفنا من ملاحظات، بيد أنه لم يقدم لنا حكاية، بل استثمرها كعنصر، ليشتغل عليها في قصة بالغة الرهافة، ولعله استبدل شاعرية اللغة بشاعرية الحدث، لينهي قصته عند موت الصغيرة المؤثر، فأنسن ـ وبذكاء شديد ـ الكرسي المتحرك، وأسند إليه حس الفقد الذي وشم حياة الأبوين إلى الأبد!

بقي أن نتساءل عن ضرورة شخصية السارد، ونتساءل لو أن الشخصية الثانية هي التي تفكرت في أحوالها، هل كانت ستتحدث إلينا بالطريقة ذاتها، أم أنها كانت ستوغل في التفاصيل وتحيطنا بها بشكل مختلف!؟

*** أطياف:**

تأتي قصة "أطياف" لـ: "عزيز نصار" على ثلاثة أصدقاء، التفوا حول صور تجمعهم بأترابهم أيام الجامعة، وراحوا يُمعنون النظر فيها، ويستعرضون مصائر أصحابها، لقد فرقت الأيام مساراتهم على مذبحها، فمنهم من اهتبل الفرصة وصعد بهذه الطريقة أو تلك، من غير أن يتفكر في الوسائل كثيراً، ومنهم من اختطفته يد المنون، فلم يتحين لقدمه موطئاً، فيما خذلت الحياة بعضهم، فلم تعطه من لدنها إلاّ النذر القليل، بيد أن الذكريات أخذت الأصدقاء الثلاثة، فسقطوا في الرجعى، لينخرط سليم ـ عند الخواتيم ـ في بكاء حار، ويندم عادل على إحضاره للصور، فيما أخذت ندى تتساءل إن كانت تستطيع تمزيق تلك الأطياف التي أطلت عليها من الماضي!

وفي التنفيذ ابتدأ القاص متنه بالفعل "مدّ"، الذي يحيلنا إلى ضمير الغائب الشهير "هو"!

نحن إزاء سرد تقليدي لم يستنفذ مهامه كما نوهنا من قبل، بيد أنه تجاور مع أساليب حديثة، ما يدفعنا إلى التساؤل إن كان هذا السرد يؤسس لمشروع "نصار" القصصي بمجمله، فإذا كان الجواب عنه بالإيجاب عنى ذلك إشكالاً، ذلك أننا نزعم بأن شكلاً تقليدياً سينتج بالضرورة رؤية تقليدية!

وفي الاشتغال على الزمن أنجز القاص زمناً فيزيائياً كما في القصة السابقة، فهو بمجمله يسير من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، لكنه يفترق عنها في التفاصيل إذ إنه ـ لطبيعة في الموضوع ـ أتى على زمن منكسر يسمح بشيء من التقديم والتأخير بالاعتماد على التذكر واستعادة ماض متفاوت في التصرم!

أما لغة "نصار" فقد غادرت المستوى الأولي الخام المؤسس لوظيفة التواصل، بيد أنها لم تنشغل كثيراً بالجمالي، لتجيء على شيء من التقشف، إنها تميل إلى التعبيريّ لا التوصيفي إلا في حدود ضيقة!

بيد أن تلمس محفزات القص سيضعنا أمام معضلة الحوار في النص، ربما لأننا نفترض في الحوار القصصي الرشاقة والإيجاز من جهة، والإسهام في دفع الأحداث إلى التنامي كجزء صميمي من عملية القص من جهة أخرى! إن قصة يتقاسم بطولتها ثلاثة أشخاص ستنضوي ـ من كل بد ـ على حوار يدور بينهم، ولأن ما تقدم كان يشغل القاص، فلقد حاول الاشتغال على حوار متنام، بيد أن التوفيق أعوزه في غير مفصل، فجاء حواره مصطنعاً، تعوزه الحيوية والدينامية، أي تعوزه الحياة، ولنا في المقطع التالي منه خير مثال:

"تابع عادل:

ـ انقضت سنوات وأنا غافل عن الصور وأصحابها!

قال سليم:

ـ وجوه محتها الأيام والتمعت من جديد"

إذ لاشك في أن المتأمل في الجملتين الماضيتين سيشعر بأنهما جملة واحدة قسمت على طرفي القول، في حين سرق السرد ـ الذي ينهض به سارد كلي المعرفة ـ تتمة الحوار ليسرده على لسان القاص "ينهمر فيض من الرؤى، تنهال ملامح تلك الحياة الجامعية... تختزن رماد الأيام وجمرات الأشواق والظلال العابرة" بدل أن تتوالى على لسان الشخوص المتواجدين داخل المتن!

لقد احتكم القاص إلى قانون الحذف والاصطفاء، اصطفاء ما هو جوهري، وحذف ما هو عارض، فحالفه التوفيق في اختيار الموضوع الذي يسمح بالتبصر في البشر وطباعهم وصولاً إلى الحياة ذاتها بما تنطوي عليه من تناقض، بيد أن هذا التوفيق جانبه في أكثر من تفصيل أثناء التنفيذ، ما يحيل إلى التراخي في إعمال القانون! لينتهي نصه نهاية هادئة، تنسجم مع حالة التأمل الذي تفترض مواضيع كهذه، فلا تتيح لنا المطالبة بنهاية تتوافر على المدهش والمفارق والصادم بأن!

*** تشكيلات هندسية:**

بذكاء يشتغل الـ: د"يوسف حطيني" على التجريب، فيقدم نصاً مراوغاً، هارباً من التحديد الزمني إلى زمن عصي على التوثيق، زمن فوق التعيين، إذ نسخ عنه التحديد الرقمي مثلاً، من غير أن يحوله إلى زمن مؤسطر!

ثمة ما يشبه البوح، حتى كأن القصة سر شخصي يفشيه للآخرين بتلقائية، وهو على تلقائيته يلف متنه بخيط حكائي متين يحس، لكن تلمسه ليس على الدرجة ذاتها من اليسر!

وفي التنفيذ استوحى الـ: د"الحطيني" غير تقنية، إذ استعار ثوب الحكاية في غير مفصل، من غير أن يقع في مطب الحكائية، ويقدم لنا ـ بالتالي ـ حكاية تنتمي إلى ما قبل القص الفني، واستعار من الهندسة مختلف أشكالها، ليحولها إلى سمات لشخوصه، فالجد على شكل مستقيم، والأب على شكل شبه منحرف، فيما هو يميل إلى الأشكال المنحنية شريطة ألا

تنغلق على دوائر، ناهيك عن الرسم الهندسي ليعكس علائق وحالات عاشتها تلك الشخوص، ثم هدم الجدار الوهمي بين السارد والقارئ بطريقة مسرحية، وقطع نصه في استعارة من المونتاج السينمائي، وكما نغلف هدايانا بورق السيلوفان، غلف قصته بسخرية عميقة تنتمي إلى كوميديا الموقف لا كوميديا الحركة، إذا جاز لنا أن نستعير المصطلح من عالم الكوميديا!

وفي كل هذا انطلق من موضوع بسيط، يأتي على المواطن الدارج الذي اعتاد أن ينحني للريح، مواطن يمشي بجانب الحائط، من غير أن يكون له رأي في كل المسائل التي تخصه، ابتداء بما يحب وما يكره، وانتهاء بالقضايا الحياتية من زواج أو عمل، مواطن يعيد كل البعد عن الشأن العام لأنه خائف، لكنه لم يأت عليه من موقع الواصف المستزيد بل من موقع الناقد الساخر!

لقد عمد الـ: د"الحطيني" إلى ضمير المتكلم في السرد، ما يحيلنا إلى الأساليب الحديثة في القص، وانسجاماً مع هذا الضمير اجترح زمناً دائرياً تلتقي نهايته ببدايته، ومنكسراً في التفاصيل، وذلك إلى جانب التقطيع الفني، ثم ها هو ينزع نحو خاتمة مفارقة تصدم وعي المتلقي وتهز يقيناته الراسخة!

هنا أيضاً تميل اللغة إلى التعبيري، مع الالتزام بالاقتصاد اللغوي، ما يبعد عن النص شبح الثوب المترهل، هي لغة مستقيمة ـ إذا استعرنا شيئاً من أدوات القاص ـ تذهب نحو هدفها عبر أقصر الطرق، باعتبار المستقيم الطريق الأقصر بين نقطتين، ما يشي بتطابق بين الدال والمدلول، وهي في هذا ـ كما في التفاصيل ـ تحتكم إلى قانون الحذف والاصطفاء!

أما المكان فلقد تحدد من خلال إشارات بعينها، فعرفنا أنه يشير إلى فلسطين، وعليه يكون الزمان قبل الـ ١٩٤٨ ـ في حياة الجد ـ وبعد الـ ١٩٤٨ في حياة الحفيد، بالاستنتاج لا بالتحديد كما أسلفنا، لكن نصاً كهذا لن يتطلب اشتغالاً على هذا العنصر أكثر مما جاء في المتن لطبيعة في النص ذاته!

*** القصة الأخيرة:**

وفي "القصة الأخيرة" لـ: "فاديا عيسى قراجة" تأتي القاصة على زوجين ينتميان إلى الوسط الأدبي، لتنعي بأسلوب يستبطن أهدافه الوعي المطابق، إذ هاهو الزوج يحط من معنويات زوجته ليفصح عن وعي زائف، وشخصية مزدوجة تبيح لنفسها ما لا تبيحه للزوجة، فيعيش حياة سرية مليئة بالمغامرات العاطفية، إنه يقيم علاقته بزوجته على أساس الامتثال لا التماثل، هذا إذا استثنينا سرقته لنصوصها، ولذلك يقف عند حدود الإغماء عندما يقرأ قصة تركتها له زوجته، ترسم في جزء منها علاقة غير شريعة بين بطلتها وصديقه، وما بين مصدق ومكذب يتابع القراءة متأملاً في أن يقع على ما يشي بأن ما تنضح به الصفحات هو مجرد قصة من بنات الخيال، وأنها لا تمت إلى الحقيقة بصلة، بيد أن "قراجة" تنهي نصها بذكاء، فلا تفصح بشكل واضح عن الحقيقة، وبذلك يتداخل الفني بالواقعي بشكل يصعب الفصل بينهما، وهذا يسجل للقاصة!

أما في التنفيذ فإن القاصة تلجأ إلى السرد التقليدي، بيد أن استعادة الزوج لمفاصل مختلفة من علاقته الزوجية تسمح بالتقديم والتأخير، ما يكسر رتابة هذا السرد من جهة، ويسمح بإنجاز زمن منكسر في التفاصيل، يحد من تأثير الزمن الفيزيائي التقليدي الذي ينتظم النص بمجمله، ويسير به من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل!

المكان هنا يحيل إلى المغلق انسجاماً مع حالة الحصار التي أحسها الزوج أثناء قراءته لنص زوجته، بيد أنه لم يخرج عن حدود الحاضن الذي يبيّئ المتن، ليشكل فضاء قصصياً يحمل عبء البطولة إلى جانب شخوصه، ربما لأن القاصة انشغلت بمتابعة

الحالات النفسية المختلفة لبطلها خلال قراءته تلك!

إن القص داخل القص هنا لا يذهب بنا نحو التقنية ذاتها المتواترة عن النثر العربي القديم "ألف ليلة وليلة، نموذجاً"، بل تتداخل فيه قصة الزوج بقصة الزوجة في ما يشبه المونتاج المزدوج، ولذلك وسمنا النص في المقدمة بالتجريب، لقد أدخل هذا التجريب النص في خانة الاشتراطي، بيد أن هذا لم يمنعنا من قراءته فحسب، بل والتمتع به أيضاً!

وبتلمس محفزات القص، نقع على ضالتنا غالباً في الأفعال الماضية "ولج ـ اقترب ـ أمسك ـ وقف...الخ" ناهيك عن الملحوظات الحمراء التي خطتها الزوجة لإضاءة المقطع الذي يسبقها، والتمهيد للمقطع الذي يليها!

وبما أن القاصة تسرد قصة الزوجة على لسان الزوج، أي أن الزوج هو الذي يصف قصتها، فإن اللغة تمتثل لمهمة التحليل بما هي لغة نثر، فتميل إلى التعبيري، بيد أن سلطة قانون الحذف والاصطفاء تبدو على شيء من التراخي!

بقي أن نتساءل إن كان نص "القصة الأخيرة" يحيل إلى نهاية العلاقة المرتبكة والشائكة بين الزوجين، أم أنه يشير إلى نهاية مرحلة وبداية أخرى، غب أن عرف الزوج بأنه مكشوف لزوجته، أم أن الزوجة ـ والقاصة من ورائها ـ تلاعب زوجها وتلاعبنا، وعليه هل ثمة حاجة للإشارة إلى التوفيق الذي حالف الـ: "قراجة" في عنوانها، الذي انطوى على مسافة للتشويق توفرت على السيميائي والمعرفي بآن!؟

* رجال:

يتابع الـ: د. أحمد جاسم الحسين اشتغاله على الـ: ق ق ج، إن على مستوى الممارسة، أو مستوى التقعيد، إذ سبق له أن خصص كتاباً نقدياً بالعنوان ذاته لهذا الجنس، مراهناً عليه بقوته كلها، وعليه ها نحن نطالع في هذا العدد نصوصاً له تحت عنوان رئيس، مكون من كلمة واحدة، متوخياً الطيف الافتراضي الواسع من الاحتمالات لتلك الكلمة قبل أن تُدرج في سياق، لتكتسب معنى محدداً، ثم ليستأثر كل نص بعنوان فرعي خاص به..

في نصه الأول الموسوم بـ "بطولة" يقف القاص بوعي مجتمعيّ مفوت، إذ بدل أن تذهب الأموال التي وزعها السارد على شبيبة حارته ليكونوا أبطالاً أمام العدو، إذا بهم ينفقونها على أعراس تزغرد فيها النساء، ويلعلع الرصاص، ناهيك عن التبريكات التي تهل على الوالدين، ليحملوا ـ من ثم ـ قطعة قماش ملطخة بالدم، متصورين أنهم أبطال فاتحون!

وفي التنفيذ يبدأ "الحسين" متنه بداية ذكية بكلمة "أخيراً" التي تحيل إلى ما هو سابق على النص من باب الإيهام، ثم يعمد إلى ضمير المتكلم، في إحالة إلى الأساليب الحديثة في القص!

إن القصة القصيرة جداً تفترض حدثاً مركزياً يفصلها عن قصيدة النثر من جهة، والخاطرة من جهة أخرى، وإقامة الأعراس التي توالت بلا انقطاع في أعقاب الأموال التي وزعها السارد على شباب حارته لعبت دور هذا الحدث، أما على صعيد اللغة فإننا نلحظ اقتصاداً لغوياً مطلوباً في هذا النوع من القص، لقد استبدل القاص شاعرية لغته برشاقة القص، وعلى الرغم من أن المقدمات تفضي إلى الخواتيم، إلا أنها ـ أي الخواتيم ـ لا تخلو من المفارق!

في حين أنه في نصه الثاني "حكاية آثار" يلجأ إلى لغة المجاز، فالعمر طفل، والطفولة تمارس شقاوات ليس لها ضفاف، بيد أن الإيغال في السرد يدخلنا مدار النثر العادي المنسجم مع موضوعه الصارم المتعلق بالآثار!

لقد أراد القاص أن يوهمنا بأنه يود أن يحكي لنا حكاية، لكنه أسقط عنها الديباجة

التقليدية، والخاتمة الوعظية التي تميزها عادة، ناهيك عن توافر النص على ضبط في الزمن لا يتأتى للحكاية، فقدم قصة قصيرة جداً تتجاوز التضاد المبني على التقاط لحظة المفارقة نحو الإيحاء بأمداء لا تحد، ليختتمها بنهاية مدهشة تتوافر على المفارق والصادم بآن!

ويمكن القول بأن هذا النص جاء على مجمل الشروط التي تتطلبها الـ: ق ق ج من حدث ولغة شاعرية لا يعوزها الاقتصاد اللغوي، إضافة إلى نهاية تحقق ما أنيط بها من كشف وتنوير! لكن نصه الثالث الموسوم بـ "لقد كبر" لا يتوافر على الإقناع ذاته، على الرغم من أنه لا يبعد عن مناخات النص كثيراً! وهذا الكلام يشمل نصه "القبض على سارق الآس"!

أما في نصه "لن يذكره الناس أبداً" فهو يقارب تلك الشروط مرة أخرى، بيد أن النهاية تفتقد إلى شيء من الإقناع!

وفي "الذئاب تعيد قراءة تاريخها" يتألق القاص من جديد! لقد قررت الذئاب أن تتخلى عن تاريخها الموشوم بالدم، وكادت الخراف أن تصدقها، لولا أن أفاق أحدها ـ أي أحد الذئاب ـ على ذاكرة نفاذة كان قد ألفها في تاريخه السابق، فلم يستطع منها فكاكاً، وقرر أن يأكل خروفاً واحداً فقط، بيد أن الطبع غلب التطبع، وهكذا عادت الذئاب إلى تاريخها المعهود!

يبدو النص في البداية مألوفاً وسهلاً، لكن التبصر فيه يتكشف عن السهل الممتنع، وعلى الرغم من توقع نهاية كتلك التي جاءت عليها القصة، إلا أنها انضوت على المفارق والمدهش والصارم!

وبشيء من التمعن، سيرى المتأمل في المتن اشتماله على الشروط المجمع عليها في الـ: ق ق ج من حدث مركزي، واقتصاد لغوي، ناهيك عن التكثيف والتبئير، والنهاية الصادمة! تلك العلامات المميزة التي ستبهت في نصه الأخير "أمتأكد أنه قد مات"!

لقد نجح "الـ: د. الحسين" في أكثر من نص على تأكيد مقدرته في جنس، يتسم بالكثير من الصعوبة، وذلك على العكس مما يوحي به في الظاهر من سهولة بسبب من قصره ربما!

*** الكرسي الآخر:**

في "الكرسي الآخر" يبين لنا الـ: د. جرجس حوراني أغواء المنصب الكبير، الذي يفسد المرء، إذ يلعب مجازاً على كرسيين، الأول هو كرسي الوزارة، بما يمثله من فقدان للبراءة الافتراضية، والثاني هو كرسي الجد الأقرب إلى الفطرة، هذا الجد الذي لم يكن قريباً من حلم الوزارة يوماً! عليه سيجد الوزير راحته على الثاني، بينما سيتسبب له الأول الصداع والتوتر ربما بدافع التنافس المقلق الذي يدور حوله!

ولأن زوجته لا تستطيع استيعاب الموقف الغريب، تلجأ إلى بصارة لتعرض عليها فنجان القهوة الذي يعود لزوجها، لتعرف ما الذي ينتظرهم في غد قريب! المكان بالاستنتاج هو أحد بلدان العالم الثالث إذن، حيث يسود التفكير الغيبي والخرافة!

تنتهي القصة بتحطيم كرسي الجد على يد الزوجة، فيما يصر الزوج على إعادته كما كان! فهل كانت الزوجة تحرق السفن التي كانت تربطها وزوجها بماض أثيث، وهل افتقدا براءتهما إلى الأبد!؟

أما في التنفيذ فإن القاص يلجأ إلى الفعل الماضي، أي إلى ضمير الغائب "هو"، ما يحيلنا إلى سرد تقليدي، ثم عمد إلى التقطيع الفني، بيد أنه لم يقم باستثمار هذا التقطيع، إذ أتبعه بزمن فيزيائي تقليدي، فجاءت المقاطع متتالية في حدثها وزمنها، وكان الاشتغال على زمن منكسر، يتيح له أن يلعب على التقديم والتأخير في المقاطع ممكناً!

لقد غادرت لغة "الحوارني" المستوى الأولي الخام، بيد أنها لم تنحُ نحو المجنح

بأفيائه وتورياته وظلاله! هي لغة تعبير إذن، ولم تتفكر في الاشتغال على سياقات جديدة ومبتكرة!

حتى المكان لم يستغل كما ينبغي، إذ كانت المقارنة بين بيت الوزير ومكتبه في الوزارة ـ مثلاً ـ ستمكن القاص من الشغل على المفارق!

هذا النص أيضاً ينشغل بالاشتراطي، إذ يخضع الواقعي لقوانينه، بيد أننا ثانية أمام نص ممتع وجميل، قد يحتاج إلى إعادة النظر في خواتيمه!

* الثلث المستحيل:

في "الثلث المستحيل" يقص علينا "غانم بو حمود" قصة قريبين، يتحصلان على قطعتي أرض من أملاك الدولة، ابن الخال الذي يعمل مدرساً جامعياً، ويقيم في العاصمة، والذي يعمل على استصلاح قطعته وزراعتها، وابن العمة الذي يهمل قطعته، فتتحول ـ في غياب الدرب ـ إلى طريق توصل ابن الخال إلى أرضه تلك، لكن الأخير يتفاجأ بالجدار الذي شيده ابن عمته في قطعته، لتقطع عليه الطريق نحو أرضه، بحجة أن رجلاً تقياً زاره في المنام، وأوعز إليه ببنائه! وبذلك يكشف ابن العمة عن سلوك انتهازي، إذ يقنع ابن خاله بأن يحل محل فلاحه في استثمار الأرض، ليعمل بالتدريج على الاستيلاء عليها، أو على الأقل حرمان ابن خاله من محصولها! إنه أنموذج للشخصية التي تتموضع في أسفل السلم الاجتماعي، في تكيفها المذهل مع الظروف، وتحايلها على فقرها الاقتصادي، أو دونيتها الاجتماعية، أو ـ حتى ـ على وضعها السياسي، كأن يلجأ إلى التحايل عليه عبر النكتة مثلاً!

وفي التنفيذ يبدو الاتكاء على الحكاية واضحاً في بناء النص، بيد أننا لسنا أمام حكاية بل أمام نص قصصي لا يسلم قياده للتحليل بسهولة، فلقد لجأ القاص إلى ضمير المتكلم، ما يذهب بنا نحو الأساليب الحديثة في القص، لكنه في اشتغاله على الزمن، قدمه لنا فيزيائياً تقليدياً، فلم ينسخ عنه نسق التعاقب، على الرغم من أنه عمد إلى تقطيع متنه، ووضع لكل مقطع عنواناً فرعياً، ناهياً عن تسخير الرسائل والبرقيات كتقنيات مختلفة لمصلحة القص!

ولاشك في أن التقطيع كان يسمح للقاص بالاشتغال على زمن منكسر في التفاصيل، بشكل يمكنه من التقديم والتأخير فيها لمصلحة التشويق، أي لضخ توتر درامي في النص، وتقديم زمن ينسجم وضمير المتكلم، ولاسيما أن مقدمة القصة وشت بمحاولة مقاربة غير مكتملة لزمن دائري، لكن القاص لم يعمد إلى إغلاقه!

إن أحد القوانين الصارمة التي تحكم العمل الأدبي في مختلف مراحل التنفيذ، بدءاً باختيار موضوع دون غيره، وانتهاء بتفاصيل منتقاة ـ أيضاً ـ دون غيرها، يتجلى في مبدأ الحذف والاصطفاء، أي حذف ما يراه القاص عارضاً، قد يخرج عن سياق القص، ويشكل عبئاً عليه، واصطفاء ما يراه جوهرياً، أي في الصلب من موضوعه، ولا يمكن الاستغناء عنه، وبشيء من التمحيص سيلاحظ القارئ بأن ثمة ظلاً للتراخي في تطبيق المبدأ المذكور، ذلك أن النص يشكو شيئاً من الإطلالة، ما يوحي بنفس روائي!

أما المكان ـ على تنويه، وتباين مطارحه ـ فلم يغادر دوره كحاضن للأحداث، ولو أنه أولي العناية اللازمة لكان الكلام عنه بمستوى فضاء قصصي يضارع أبطاله، ويقف معهم على قدم المساواة كند وبطل في حدود الإمكان!

لغة "بوحمود" تترسم لغة الحكاية، لكن بعد أن تسقط عنها الديباجة في المقدمات، والوعظ في الخواتيم، هي تستعير منها الطلاوة إذن، وتدرجها في نسيج قصصي فني يتوخى الإقناع، وبذلك يجترح القاص لغة نثر دالة، تذهب إلى هدفها مباشرة، بعيداً عن الترهل الناجم عن الاسترسال في اللغة، فللغة

كما نعلم إغواؤها، وقد تأخذنا إلى الإنشاء لمجرد الإنشاء، أي إلى الإنشاء المجاني! ناهيك عن أنها ـ أي لغة القصة ـ تحقق شرط السلامة، هذا إذا استثنينا هنات تناثرت على تباعد، كما في "بعد أن أمضيت جزءاً طويلاً من الليل بتنفيذ"، وكان الأسلم أن يقول "في تنفيذ"!

نص جميل، قد يحتاج إلى شغل من مستوى آخر على صعيد الزمن، لكنه ينتهي إلى المفارق كصفعة مباغتة، من غير أن يخلو من سخرية عميقة وسوداء!

*** لوحات نيئة:**

تأتي "توفيقة خضور" في نصها "لوحات نيئة" على قصة فنان استقر رأيه على المشاركة في المسابقة التشكيلية، وراح يفكر في موضوع مغاير للوحته، موضوع بكر، موضوع غير مسبوق، بيد أن المغازي أنشأت تنأى، ولم تسعفه مفكرته التي كان يدون فيها مشاهداته وتعليقاته في الوقوع على ما يريد، ولما أعياه الأمر طرح ريشته أرضاً، فقدحت أشلاؤها ناراً، سرعان ما أتت على ستارة النافذة، وسارعت لوحاته إلى الارتماء في حضن اللهيب، فكان أن انتشى، ومدّ يده إلى الرماد الحار، ثم "انزل قمره الحالم، وأخذ يقلبه عليه رغيفاً مورد الخدين، لمستقبل سيأتي على جناحي لوحة!"

وفي التنفيذ تحشد "خضور" أكثر من تقنية لإنجاح نصها، فهي تلجأ إلى تضمينه بما يشبه الـ: ق ق ج، وذلك على شكل مشاهدات وتعليقات كان الفنان قد دونها في مفكرته، ليستعين بها كمحفز له يساعده على انتقاء موضوع للوحته، كما النص التالي: "زرع وردة في تربة مالحة، سقاها من دموعه، وعندما سافرت أشواكها في دمه، انتفض مستنكراً، وغادرها لا يلوي على وردة!" لكنه ـ أي النص ـ لن يندرج بحال من الأحوال في خانة القص داخل القص، وذلك على طريقة النثر الحكائي العربي القديم ـ ألف ليلة وليلة، نموذجاً ـ فكيف إذا كان عدد هذه النصوص ستة في قصة قصيرة لا تتجاوز الصفحتين من القطع الكبير، على الرغم من إقرارنا بأن النصوص المذكورة لا تنأى في مناخاتها عن فضاءات النص الرئيس! ثم هاهي تذهب بالقصة نحو مناخات التجريب، فتدفع بطلها إلى الفرجة على اللوحات وهي تحترق، ليرسم من رمادها مستقبلاً مرسوماً على صفحة لوحة!

والسؤال الملح هنا هو، لماذا لجأت القاصة إلى الأساليب التقليدية في إنجاز نص ينزع أساساً نحو التجريب، أي نحو الحداثوي!؟ لقد لجأت "خضور" إلى الفعل الماضي، ما يضعنا أمام سرد تقليدي، وانسجاماً مع هذا السرد اشتغلت على زمن فيزيائي تقليدي، يسير من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، فقدمت في المجتبى قصة حدث تتنامى وصولاً إلى الذروة، ثم أنهتها بنهاية تنتمي إلى عالم الأمنيات التي قد لا تتحقق!

لغة القاصة لغة متوترة ومتواترة في جمل قصيرة، تتشكل بالتوافق مع توتر الحدث وتواتره "أغلق دفتره، وضع تلك المشاهد نصب ريشته، وحاول أن يرسم شيئاً"، وهي تجمع التوصيفي إلى التعبيري، من غير أن تسلم ذاتها للاسترسال، لتنجح في اجتراح اقتصاد لغوي يضبطها، ويمنع عنها آفة الترهل والإنشاء لمجرد الإنشاء!

أما النهاية فتعيدنا إلى عنوان موح، إذ كيف تكون اللوحات نيئة، ذلك أن صفة "نيئة" غريبة عن عالم اللوحات، وعليه فإن أسئلة لا تحد ستتالى حول طبيعة هذه اللوحات! على هذا الأساس ينجح العنوان في دلالته السيميائية والمعرفية، فيشاكل القارئ ويحفزه على قراءة المتن، وهذه في وظيفة العنوان عموماً، إذ ينيط به القاصون والنقاد مهمة الإيحاء والتحفيز من خلال مسافة مفترضة بينه وبين المتن لمصلحة التشويق!

* من حكايا أيوب:

واضح أن العنوان يستلهم التاريخي ببعده الميثولوجي، ليحيلنا إلى الصبر، فلماذا استعار "محمود حسن" ثوب الحكايات، ولماذا لجأ إلى شخصية معروفة لنا بدلالاتها، ولماذا اشتغل على هذه الدلالات تحديداً!؟ ثم ألا تكفي هذه الأسئلة مجتمعة لتشير إلى نجاح القاص في اختيار عنوان مفارق!؟

يستعير "الحسن" ثوب الحكاية إذن، لكن لا ليحكي لنا حكاية تنتمي إلى زمن الحكايات، بل ليقدم لنا وبشكل مضمر معاناة بشر محددين في رقعة جغرافية محددة واسعة بآن، ذلك أنها تشمل العالم المخلف كله، أي المنطقة التي توسم بالعالم الثالث، والتي يعيش مواطنوها حالة الرعايا لا المواطنين! وعليه فالمتن يأتي على الموضوع الأثير للقصة القصيرة، أي على الإنسان في واحدة من حالاته، في اللحظة التي ينبت فيها عن الجماعة المهيمنة، سواء أكانت هذه الجماعة أسرة أم قبيلة أم مذهباً أم دولة! تحت هذا البند يمرر القاص حالتين، الحالة الأولى تقف على معاناة مواطن من الروتين الذي يهيمن على إدارات الدولة في عموم العالم المخلف! فيما تقف الثانية بمحطات حياتية أثيثة، لقد كبر أيوب، وبعيداً إلى الخلف تراجعت تلك الأيام التي كان بمقدوره أن يشكل فيها العالم على هواه، إنه الآن أعمى، وقد استقر في إحدى زوايا البيت مع لوازمه الشخصية في انتظار موت محتم، متمترساً بذاكرة غضة راحت تستعيد المورق من الذكريات واليانع، كيف أشاد هذا المنزل قبل ما ينوف على ثلاثة أرباع القرن، وكيف التقى بشريكة حياته، لتمشي معه عبر محطات العمر، وكيف أشرفت هي الأخرى على النهايات متعبة مثقلة بالعجز والشيخوخة والمرض!

يتوزع الأداء على ضميري المتكلم والغائب كل في مقامه، ولأن ضمير الغائب قد يحيل إلى الملالة، فإن القاص يسد المنافذ عليه بالتقطيع، واضعاً في اعتباره طبيعة موضوعه أيضاً، ولأن القصة استعارت ثوب الحكايات كان ثمة أكثر من نهاية، الأولى جاءت مدهشة تتوافر على المفارق، ذلك أننا لم نكن نتوقع أن يتمرد أيوب على الروتين، لينتهي به الأمر إلى السجن، فيما جاءت الثانية هادئة منسجمة مع مدار التأمل، خاصة إذا كان هذا التأمل يدور حول الحياة ذاتها، بما تنضوي عليه من تناقض!

أما لغة "حسن" فهي تنشغل بالجمالي كما في "للشمس في شفتيه طعم ورائحة، وللصمت لغة الشجر" أو "كيف كان يبحر في عريها البلوري الأزرق"! قد تخبو قليلاً في بعض المقاطع، بيد أنها في الأحوال كافة تقطع حبل السرة مع وظيفة التواصل، وترسم فضاءً ترحيبياً لنسيج فنيّ قصصي، وهي إلى ذلك تخضع لاقتصاد لغوي كبير، إنها كبقية العناصر تحتكم إلى قانون الحذف والاصطفاء ليضبط الإيقاع فكرة وتنفيذاً!

فهل اشتغل القاص على المكان كما ينبغي له أن يشتغل!؟ في الجواب نزعم بأنه لو اشتغل في النصف الأول على هذا العنصر كما فعل في النصف الثاني، على الرغم من أنه لجأ في هذا القسم إلى اعتماد الذاكرة، لارتفع به إلى تخوم فضاء قصصي يقارع أبطاله كنداً!

بقي أن نتساءل إن لم يكن في الإمكان اجتراح مقاطع أخرى تحت هذا العنوان لتناول تفاصيل أخرى في هذا السياق!؟ وثانية يكون الجواب بالإيجاب، بيد أن الإطالة أخافت القاص، ولكن من منا لم يمر بلحظة مماثلة!؟

* صاحبة اللحن الحزين:

"صاحبة اللحن الحزين" هي المعزوفة ما قبل الأخيرة في هذا العقد، وفيها يأتي "أدهم سراي الدين" على نص بالغ الرهافة، فالموضوع يحيلنا إلى الإنساني، ليقص علينا قصة شاب يدرس في الخارج، هناك يتعرف على فتاة جميلة تدرس الفنون الجميلة،

لتجمعها علاقة شفيفة، لكنها تقدم على الانتحار في ظروف غامضة!

التنفيذ هو الآخر لا تعوزه الرشاقة، ذلك أن القاص اعتمد ضمير المتكلم، لينسب قصته إلى الأساليب الحديثة، وانسجاماً مع هذا الضمير اشتغل على زمن دائري تلتقي نهايته ببدايته، ثم عمد إلى زمن منكسر في التفاصيل، ما يشي بوعي متكامل للتقليدي والحديث، وما يستدعيه كل منهما من أدوات في التنفيذ!

وإذا أردنا تجنب الإطالة والتكرار، ذهبنا ببساطة إلى عنوان موح ومحفز لا يعوزه التشويق، ونهاية مفارقة تتناغم مع موضوعها، ربما لأن الموت راح يطرح أسئلته التي تتجاوز مقدرتنا على التحليل والتفسير والربط!

قانون الحذف والاصطفاء كان حاضراً بقوة في جميع مراحل العمل، لذلك احتكمت التفاصيل إلى الجوهري منها، بالاتكاء على مبدأ تحويل التجربة إلى ذكرى، والذكرى إلى تعبير فني، مع الاشتغال على التقديم أو التأخير القصدي المضمر، بهدف ضخ توتر درامي في المتن، حتى بدت هذه التفاصيل وكأنها تتالى على مبدأ المتعاليات النصية بحسب جيرار جينيت، ولعب التقطيع الفني دوره في هذا التقديم والتأخير، كما سمح بالاشتغال على زمن مغرق في الحداثوي، اللغة هي الأخرى احتكم إلى اقتصاد حماها من الإنشاء، من غير أن تنسى السليم والجميل!

نص جميل.. ورشيق.. على درجة كبيرة من الهيف.. منضبط في حدثه وزمنه ولغته.. ليس فيه استطالات أو زوائد، وبالتالي ربما جاز لنا أن نتوقع من صاحبه الكثير في قادمات الأيام!

*** طفل من باب قنسرين:**

في "طفل من باب قنسرين" للد: "عبد القادر الريحاوي" نحن أمام جزء حميمي من سيرة ذاتية، فإذا قمنا على تفكيكه بالأدوات التي نتناول بها القصص القصيرة ظلمناه، وبالمقابل إذا أعفيناه من القراءة، ونسبناه إلى جنس القصة القصيرة نكون قد ظلمنا القصة القصيرة، لذلك سنلجأ إلى استجلاء المساحة المشتركة بين السيري والقصصي في حدود ما نستطيع!

على هذا الأساس قد تكون النمذجة أحد أدواتنا لمحاكمة النص القصصي، أي بالسؤال عن مدى تطابق النموذج الذي تتناوله القصة على فئة واسعة من الناس، بهذا المعنى قد تشترك السيرة مع القصة تحت هذا العنوان، وبقراءة متأنية للفصل المنشور من سيرة الـ: د. "الريحاوي" نزعم بأنه استطاع أن يعكس الأحوال في حلب، وربما في أكثر من مدينة داخل القطر ضمن حدين زمنيين، فاشترك مع القص في ساحة معينة!

وبالعودة إلى لغة الـ: د. "الريحاوي" نجد أنها تلتزم بالاقتصاد اللغوي على مستوى علاقة الدال بالمدلول، والقصة القصيرة تلتزم بهذا الحد لكن في مستوى آخر، ثم إن الفصل الذي بين أيدينا يتوخى حد السلامة، ويبدو أن ليس ثمة حاجة بأننا نفترض هذا كحد أدنى في عملية القص أيضاً!

وقد نستطيع الإشارة إلى اشتراك الاثنين في انتمائهما إلى عالم النثر، لكن القصة تفترض اشتغالاً مختلفاً على جماليات اللغة، وقد تلجأ إلى المجاز، ثم أنها تفترض زمناً منضبطاً، ناهيك عن إمكانية اللعب عليه فنياً، فيما تتطلب السيرة الوضوح في اللغة بشكل يقارب لغة المقال، أو حتى لغة العلم، ولا تأبه بمفهوم الزمن إلا في حدود التعيين!

وقد لا يكون المجال متاحاً لتذكر المؤتلف والمختلف بين النمطين في هذه العجالة، لكن لا أقل من أن يشار إلى التخييل في القصة باعتبارها واقعاً نصياً فنياً موازياً للواقعي، والواقعي المحض في السيرة توخياً للأمانة!

مرة ثانية إذن كانت لنا وقفة مع القصص التي جاءت في العدد /٤٥٠/ من الموقف الأدبي، لقد كان عدد القصص كبيراً، ولذلك

ليس لنا أن نقدر مدى نجاح هذه القراءة في تجنب التكرار، إن في المصطلح أو في المنهج! هي مجرد قراءة ربما، أي أنها وجهة نظر لا تدعي العصمة، ومن يدري! فقد تكون هذه القراءة بداية لحوار جاد ومسؤول حول شؤون القص في الوطن العربي وشجونه!

❑❑

القصة بين السحر والغرائبية
قراءة في مجموعة (أختي فوق الشجرة) للقاص وليد معماري

محمد سعيد ملا سعيد

١ ـ تمهيد

أقول عن مجموعة القاص وليد معماري، والتي صدرت عن اتحاد الكتاب العرب العام ٢٠٠٧باسم "أختي فوق الشجرة" بأنها كتبت بروح ملحمية، فهي تشبه سرد الحكايات الأليفة، التي تتضمن التشويق والإمتاع، وتتمتع بروح غرائبية وعوالم سحرية عجيبة..

وأقول: أواه كم هي دافئة هذه القصص، وكم هي إنسانية شخوصها، حين يرصدها الكاتب بألفة ويؤطرها من سديميتها، وهو الذي يقول عن القصة: **"إنها ليست ابتكاراً من خيال، بل هي إعادة الشغل على الواقع، أي خلق واقع مركب من واقع كائن"**.

ونحن إذ نتناول المذكور فلا يعني الأمر شيئاً أكثر من أن نوفيه حقه كقراءة أولية في بعض أدبه.. حقيقة يعد القاص معماري ملك الحكائية، والسرد المتداعي بالأحداث والشخصيات، بما يمتلك من زخم أكانت جزئيات قصيرة أم كمالات طويلة.. وكل ذلك مزنر بالقفلة المفاجئة غير المتوقعة التي انحاز لها دائماً وفاءً لفنية القصة الأصلية. فهو يلج عالم القصة من بوابة السحر، ويقدمها بأهواء الناس بما فيها من مواقف وميول، ويسعى إلى إبرازها وتضخيمها حتى تظهر على حقيقتها، فيحلب منها العبرة والموعظة من تصوير الطباع والنزعات مرة، ومرة أخرى محلاة بالتشويق والغرائبية.. إلخ.

وأقول: أي عوالم سحرية تنبجس من أنامل القاص معماري، أي خيال واسع بهي يسطره، فهو يصول ويجول في فنية وحرفية أدبية قلّ نظيرها هنا أو أنها تذكرنا بالأدب اللاتيني، حقيقة، في هذا النوع من القصص التي تشتغل على الغرائبية والسحر والفانتازية، تقفز على المقومات والعناصر المكملة والمعروفة لأسس القصة، فهي مبتكرة وهي أشبه بفصل من رواية، ولكن ما يبعدها عن هذه المقولة هذه أنها تتضمن نهايات مزنرة بالقفلة التي يتباهى بها هذا الفن. حيث يصرح الكاتب: **لكن ما عمق تجربتي، وأغناها سماع الحكايات التي تبدأ بـ "كان يا ما كان"، الحكايات التي تحضر أميرات يخطفهن الجان، وصعاليك، ومردة، وسحرة، ومصابيح سحرية، وغزلان تتكلم، وطاقيات إخفاء.. حينها اكتشفت أن للحكاية تأثيراً ما يشبه السحر.. ولهذا قررت أن أمارس هذا النوع من السحر".**

فهي دون ريب تعتمد على الحكائية الدافئة، ولا يهم الكاتب التركيز على الأحدوثة فقط ومصير بطلها إنما يتابع سير كل مراحلها المحيطة السابقة وتداخلاتها، فهي ليست منفصلة عن محيطها.. ولا هي شخصيات

نموذجية مقولبة كما هو المرجو من كتابة القصة التي تحددت معالمها، بأنها تركز على سهم واحد وتوجه قائم يتضمن حكمة أو عظة أو مفارقة أو نمطاً، لا.. ولكن ما يقدمه فنياً يغني الشخصية الرئيسية في العمل، بأنها تتفاعل ضمن محيطها ومحيط الآخرين، وتتأثر بها، وكما يقول د. رشاد رشدي: **"الحدث هو الشخصية".. أي تصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى.**

من هنا فهو في سرده يعمق المدى للسرد والشخصيات، فهي ليست ابناً للآن بقدر ما لها من تاريخ وماض.. ومن سير الأحداث.. هناك من يعتقد بأن هذه وكأنها ذكريات سيرية حدثت معه أو أقرب، ولكن يبدو أن الخيال هو العنصر الموحي بذلك، وتلك الحرفنة التي يمتلكها، وهي قدرة فائقة من تحويل المواقف العادية والحوادث العرضية والأفكار والهواجس ويحولها من مجرد واقع معاش إلى ألق أدبي في إطار قصصي فني بامتياز.

يلاحظ بأن لدى الكاتب وليد معماري كثيراً من الحرفية في السرد وفي التقطيع الفني، تلك التقنية التي تغني النص وتمنح الكاتب الكثير من الحرية الكتابية، وما يسرده كأنها حكايات تروى حدثاً كان، بحيث يأتي السرد في النهاية كأن الراوي منبهر بما يروي، وليس يرويها كاتب متعال عن النص وعن المتلقي، إنه يعرف بواطن الأمور عن مسبباتها وحيثياتها.

هذه لوحات حية ـ منظر. موقف ـ ولكن تدب فيها الحياة متى تناولها الكاتب، ووضعها تحت مبضعه الذي يعرف الطباع فيرصد الفعل ورداته، ولا يهم الكاتب أكان الموقف كبيراً أو الحدث صغيراً، فإنه يمتلك ذخيرة فعالة، وخيالاً نشطاً يستطيع خلاله استجلاء الكثير ن الفعل وردات الفعل.

تتبدى اللغة الشاعرية في مقاطع السرد والوصف والحوار، وهذا التشخيص مني ليس مهماً بقدر ما هو المهم تلك اللغة الشفافة المحمولة على جناحي السحر والخيال، لذا تبدو سهلة وهي في عمقها، سلسة بمقاطعها وجملها القصيرة الموحية، فليس هناك ترهل ما أبداً، إن لم نقل إن التكثيف والإيجاز يسهل ويسرع القراءة والمتابعة إلى آخر الشوط قبل أن يفلت خيوطه وتنتم، فهذه اللغة، وهذا السرد يسر الخاطر.. وهي تقول ما أجلّ معارفنا حين نكشف اللغة وما لها من إمكانيات.. بالطبع تحتاج إلى موهبة فذة لتمتلك ناصيتها.. هذه اللغة التي تطير وتحلق عالياً بما لها من خيال وآفاق، حقيقة.. هي لغة شاعرية وهي تتلون ذات اليمين وذات الشمال ولا ينضب أوارها.

٣ ـ السرد الفني

وللحديث عن السرد.. هناك تقطيع وفصول قصيرة، ومشاهد متعددة، وذلك عن طريق ضبط القصة وسردها بصرياً، للحدث الدرامي وتنامي الشخصيات، أي كتابة القصة في نطاق أنموذج شكل السيناريو، بشكله السينمائي التتابعي، صورة صورة ومشهداً مشهداً وموقفاً موقفاً، ولقطة قريبة ولقطة بعيدة.. وهكذا دواليك.. يمكن أن نطلق عليها تلكم الصفة، بأنها كتبت بـ "تقنية السيناريست"، وعليه فلا غرابة أن يكتب القاص عملاً بهذا الشكل، فإنه لا ينقص من سوية العمل الفني إجمالاً، إنما قد يكون ذلك على حساب السرد والوصف وما إلى ذلك من بنية القصة الحقيقية واحد أركانها المعدودة كما في أكثرية القصص، وبالأخص: "صاحب سوابق"، كما إن هناك طريقة سرد الشخصية بحيث تتكلم من وجهة نظرها مما يذكرنا برواية "الصخب والعنف" لفوكنر. نعم.. هناك تقطيع وسرد تتابعي وفلاش باك ـ من تداعيات الذاكرة البهية، وما ذلك إلا حلم التذكر الماضي البهي.. كأنها مشاهد سينمائية مؤطرة بالسحر والخيال، ورغم هذا فإن الكاتب يستمد الخيال ويشحن به نصوصه ليطفو فوق الواقع، وقد قال بورخيس: **"إن أعظم ما يمتلكه هو الخيال"** وقد قال مركيز

أيضاً بصدد ذلك: **الخيال هو تهيئة الواقع ليصبح فناً.. وهو الذي "يسفح روحه على الورق ضمن إيقاعات صوفية".**

هذه التقنية البارعة يتناولها القاص فيجرب أنماطاً كثيرة بفطنة: فهناك تقنية السيناريو والتقطيع المتسلسل، وهناك تتكلم الشخصيات كل بلسانها كما فعل الياباني في قصته: راشمون"، أو أسلوب الذكريات عن جدي وعمي وعمتي أو العنعنة المتوارثة، عن فلان وعن.. أو طريق عرض الرسائل.. اعتقد بالمواقف في كل أجناسها.. حقيقة هناك فنية جليلة وتقنية مبتكرة تقود إلى سوية قصصية جديدة تحسب للقاص، فبرأيي إن الكتابة يجب أن تجرب أنماطاً أخرى تزيد من ألقها، دون أن تسبب لها تشويهاً..

هناك تقاليد للكتابة القصصية، وهي لا ولن تقولب النص القصصي بكذا وكذا، ولن تقيد بأطر شائكة، فإن تجاوزها الكاتب بفنية ممكنة فهي طيعة يسرة، هي مع الكاتب وليست ضده، لا بل تتألق حين يتجاوز بعض مقوماتها.

كما يقال عادة أن القصة قطعة من الحياة، هي اقتناص لحظة أو موقف أو طرفة، أو مجموعة مصادفات فارقة تتكئ في طياتها على مفاجآت وأحداث تلفت الانتباه، ولأنها وبالتالي توازي جوهر الإنسان التي تقول عن المشاعر والميول والصراعات، وليس يعيبنا أن ننقل لوحات حية، ومقاطع سير للحياة وهي تجري لاهثة، في مشاهد تحدث وتفاصيل تؤول. ذات حيوية وانسيابية.. لأنها صورة الحياة من الداخل، أليفة ودودة بكل أشكالها آمالاً أم آلاماً. ووصفاً لذيذاً يتغلغل بين السطور حتى يتشظى السرد ويتفرع مما يريد الكاتب قوله، كأنه اللعب على البعد الثالث، على قصص وحكايات بسيطة فيهول المصائر ويضخم الأحداث.

وعن ما يختاره الكاتب من شخوص وأبطال لقصصه، هي نماذج مألوفة من الطبقة المسحوقة، كأنها من الريف، من الأرض، منا، وهي تحمل بساطتها وأملها وعذاباتها بالروح نفسها المقدرة من العلي، تعيش وجودها الأفقي فينا.

٣ ـ وجهة أخرى

يلاحظ في بعض القصص (ولن أدل عليها حتى تأخذ مداها أكثر) أن السرد والروي طويل فيها، كأنها فصل من رواية، وتسهب في تفرعات أخرى للحدث، وتعمل على تفاصيل جانبية تغرق القارئ وتشتت انتباهه، (وهو بالتالي انتباهي) وهذا (برأيي) أتى من الحميمية التي للكاتب وسرده ووصفه وحواره وتلاعبه بالسحري وبالغرائبي، ولكلمة صدق: فإن وجد هذا الترهل فهو قطعاً لذيذ.. ومن تتبع السرد والقصص بأنها أتت ولا بد من ذاكرة حميمة ذاكرة ملأى بالسكاكر والأقلام الملونة أيام الطفولة المنبهرة بكل شيء هو القريب في عالم الكبار. حيث يقول: **أنا أتابع الكتابة من مخزونات طفولتي، رواية حكايات مبتكرة"،**

كما ويلاحظ شح المعلومات عن الشخصيات، مما يؤدي إلى انغلاق النص والحدث، رغم الإسهاب والغرائبية، عمرها ـ شكلها ـ أزيائها حتى ندخل عالمها.

العناوين بسيطة وموفقة.. وهي دقيقة ومباشرة وأكثريتها دالة، وليست موحية ولكنها في الصحيح.. ولم تأخذ كثيراً من التفكير باستثناء الهبوط نحو أمنا الأرض، ومعطف أول الليل.

إنها قصص محكمة الحبكة والديباجة مذهلة في سرديتها، تتضمن لغة محكمة الصياغة، (ولا نقول محكمة كالمستعملة في كتب الدراسات والبيانات)، إنها لغة تمزج بين لغة النثر حتى كادت أن تكون لغة شعر، مما لها من طاقة التكثيف والإيحاء والتعبير والتصوير الصادق، فهي "أي اللغة" تمزج بين الواقعي وبين ما هو سيريالي، فتفيض بالدلالات وتوحي باحتمالات عدة.

هناك اختلاقات عدة تثري التفرعات بأنها

قصة فنية، وليس هناك وثيقة اجتماعية أو تسجيل انطباعي، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على مقدرة الكاتب وزخم مخيلة خلاقة، وتبرهن ما له من الحرفية التي ألهمها. كما أن تجزئ القصة إلى مقاطع وعناوين يخدم النص كثيراً ويسهل المتابعة إن لم نقل إنه يغري بالمتابعة أكثر ويحرض إلى المزيد، ويسهل الأمر على القارئ المتلقي، وهذا الموجود في القصص بيئة وطباعاً ونماذج شخصيات لها طقوس وعادات وتقاليد تختلف عني قطعاً، ولكن السرد وضعني في صلبها فتآلفت معها بكل ود وأريحية.

في القسم الأخير من المجموعة والتي تعرف باسم: (شرفات الشوق والوجع) وهي اشتغال على ق.ق. ج انكسر الإيقاع البياني وتحول من السحري والغرائبي الجميل إلى الوعظ والتعميم وإلى الاجتهاد بخلق عوالم قسرية واطئة السقف، لا تشبع من نهم ولا تروي من ظمأ، وأسميها مجازاً (حين) (لأن) فكل مقطع ق.ق.ج يبدأ بحين الظرفية، يختم ب "لأن" التفسيرية أعتقد أن ما بُني على الوعظ والتفسير لا يخدم القصة، إن لم تكن فيها أستذة وإقرار على القارئ.

فيجب على المرء هنا أن يكون حذراً في التناول وهي تعتمد على المفارقة اللغوية، مع شح المعلومات عن الشخصية وأزماتها عن الشكل والعمر، حقيقة أنا أنحاز للمتعة والتشويق وليس إلى الأفكار والمواعظ، حين تطرح كحالة إنسانية، كمعرفة طباع، كسياحة بيئة حتى تكون القصص محكمة بأطرها التي أعرفها.

٤ ـ أنموذج القصص

وسأوجز بعضاً من القصص أو استشهد هاهنا للاستدلال، حتى لا أحرم الآخرين من لذة قراءتها، والدخول إلى عالمها الساحر.

يلاحظ بأن هناك قفلات مفاجئة في نهاية القصة، وهي مفتوحة النهاية أيضاً، كما في القصة الأولى "الدار" فبعد الاحتفالية الجليلة والاحتفاء بإرث العائلة، انهارت الدار، وهذا لم يكن متوقعاً، ولكنها نهاية مفتوحة وقابلة لتأويلات عدة، لأننا لا نعرف لماذا حدث ذلك، فهل حقيقة كان هناك زلزال كما ألمح الكاتب، أم أن الابن المغترب فجّر البيت ليكون الأهل كلهم شهوداً على ذلك، أم أي قدر تلفيقي فعل ذلك..؟!!

وللحديث عن القصة الثانية في الترتيب وهي المعنونة باسم **"رجل العلية"** فأرى فيها رمزية متألقة، توافق هواي، بأن رجل العلية يُجرد من مسكنه ويؤخذ منه كل شيء، وفوق كل ذلك يسفح أدباً وسمواً، فحين يُغش، ومن كثرة طيبته، يرى للأمر أسباباً وليس غير ذلك، وهو نشط وليس للنوم لديه سبيل، وإن نام يكون كالسبات الشتوي للهوام، هذا الـ عبد الهادي إنسان آدمي مهووس بالمثاليات، وهو اسم على مسمى، فبحجة أنه لم يتزوج فقد سُلب منه إرثه، وصار "البيت ملكاً للآخرين بأوراق عقارية نظامية، وأصبح عبد الهادي ضيفاً ثقيل الظل في بيته. "غريباً فيه" ورغم هذا يمارس حياته وكتابته، ومجمل أحلامه تدور حول العدالة المفقودة والتي تحققها له الأحلام، ولسان حاله يقول: بأن ميزان العدالة مائل وتحمله امرأة معصوبة العينين، وهو يحلم بأن "السيد العجمي" جاءه في الحلم واعداً بمنزل جديد، وللأسف حين تؤرشف عائشة ـ السودا ـ لتاريخه وتوثقه.. ترسب! ويدعونها (أي القيمون)لاعتماد الوثائق وليس على أوراق رجل سكن العلية، ورغم هذا تسمع عبد الهادي في خيالها يقول لها: "مباركة أنت يا بنتي لأنك قرأتني".

والقصة الثالثة في الترتيب **"أغلفة مجلات ملونة"**: نرى رجلاً بدوياً قد أخذت الملائكة ابنته إلى لبنان لتعمل راقصة هناك، رغم أنها ترسل لهم المال.. وكان يدعي أنها ماتت هنا، وحين وجد صورتها على غلاف مجلة ملونة، أرسل ابنه ليثأر لشرف العائلة، فلا يعود هو أيضاً، وحين سُئل لماذا لا يذهب هو، يقول: "من سينطر هذه الكروم، والكروم

مضت إلى اليباس... هنا دلالات وإيحاءات عدة مؤولة.

والقصة الرابعة باسم "الفونوغراف": وهي لوحة من الحياة، حيث نرى طالب الهندسة الميكانيكية يعود إلى بيت جده هرباً من المنغصات الحادة في المدينة، ويرى عند جده فونوغرافاً، ويحاول تصليحه، عسى أن تأتيه معجزة الغناء.. ولكنه لا يفلح.

حقيقة كل هذه اللوحة غناء إلا الفونوغراف لا يغني.

القصة الخامسة باسم **"أخت المحتضرين"** وهي قصة رجل يغترب وبعد فترة طويلة يشده الحنين فيعود إلى المرأة التي كان يودها ويريدها زوجاً، وهي كانت تمانع بسبب مرض أمها، وهكذا امتهنت التمريض والسهر على المحتضرين، يعود ليموت تحت أنظارها، وهي تبكي عمراً ضاع في حضرة المحتضرين.

القصة السادسة وهي بعنوان **"دجاجات وديك"**، نجد هناك ثلاثة أشخاص، رجل يلعب المنقلة، وآخر يشتري "الندو جاجات، لندو بيضات" فيعرض على المرأة ان يشتري ما لديها، فتقول: دجاجاتي راقدة، والديك يحسسني كل صباح بأني حية، ويسير الرجلان معاً فيقول أبو المنقلة لرفيقه: ليس لديها ـ لا جاجات ولا بيضات ـ فقد عقمت، أنا الذي كنت أودها قبل خمسين عاماً عروساً لي. ويتابعان السير معاً حتى غيبهما منعطف نهاية الدرب.

القصة السابعة: باسم **"صاحب سوابق"**، وهي تشتغل على فنية: تقنية السيناريو، فنرى أستاذاً يعطي دروساً خصوصية، يسير في شارع الحمراء متوجهاً إلى طالبه، ومن ثم يتزحلق من على الرصيف المرشوش بالماء والصابون، فيمد يده درءاً للسقوط، فيتمسك كالغريق بقشة، وإذا به يمسك بحقيبة كان عناصر الأمن قد نصبوها للصوص الشارع، فيقبضون عليه فإذا به.. له اسم لديهم، وذلك لأن ابن المسؤول كان قد اشتكى منه، فعملوا له "فيش" تشبيه.

القصة الثامنة: باسم **"الهبوط إلى أمنا الأرض"**، وهي قصة امرأة عجوز تقدم على طلب استئجار قطعة أرض زراعية للعمل بها وتعيل نفسها بعد غرق زوجها، وبعد معاناة تصل ١٦٠ درجة صعوداً وهبوطاً، يُرفض طلبها من قبل الموظف ويقول: يما لا يجوز ذلك لأنك أمي، وسيقول الناس بأنه أعطى أرضاً لأحد أفراد عائلته، فترد: يا حيف الحليب الذي أرضعتك به.

حقيقة هذه قصة مؤثرة تبين عقوق الوالدين.

القصة التاسعة: وهي القصة التي تحمل عنوان المجموعة بجدارة، وموجزها، هناك فتاة كسيحة تقتني قطيطاً وتسميه فادي على اسم حبيبها، وهذا كان يتودد إليها ثم سافر إلى بلاد الثلج، حيث أثلج قلبه، وتزوج هناك، وحين اختفى القطيط تفجعت جداً، وهكذا نراها جثة على شجرة الجوز التي في الدار قهراً وغماً، أما كيف طلعت وهي الكسيحة، رغم أن القاص لم يذكر شيئاً، اعتقد بأنها انتحرت.!

هناك تفريعات لذيذة وإضافات مشوقة.

القصة العاشرة: **"معطف أول الليل"**، وهي حكاية شابة تبحث عن عمل، حيث يأخذها ابن أختها ليتوسط لها لدن صاحب شركة يعرفه، وحين الوصول يعتذر عن وجود شاغر، فترجع خائبة كسيرة، فتستلذ بجلد نفسها، لتغسل كبرياءها. هذه حكاية رقيقة لطيفة جداً.

هنا سنقفز على مجموعة "ما يشبه القصص" ونتابع:

القصة الثانية عشرة وهي قصة نموذجية تتمثل كامل مقومات القص الأصيلة وعناصرها المعروفة، وهي بعنوان: **"مسافر نسيه القطار"**، نجد أن هناك مسافراً وصل عند منتصف الليل إلى باب الفرج بحلب، وهو يريد أن يكمل طريقه إلى مكان آخر (اعتقده

الشام) ولأن الوقت الباقي غير كاف للذهاب للفندق، يسير تائهاً في الشوارع تزجية للوقت، فيصل إلى محطة القطار الساعة الثالثة وموعد انطلاق القطار في الساعة السادسة صباحاً، يشترى تذكرة ولما كان متعباً يغط في نوم عميق على أحد مقاعد الصالة، فيفوته القطار وينساه على الرصيف.

ويبقى القاص وليد معماري في القصتين الأخيرتين: "يرسم حلمه الذي لم يبق منه سوى بذوره التي قد تنبت في مواسم قادمة"، وفي القصة ما قبل الأخيرة: "طوى المعلم أوراقه. أغلق الشباك.. وأغلق حقيبته... وراح ينتظر آخر حافلات المساء". ويقول في نهاية القصة الأخيرة: "ضحكت من الحكاية.. وتلمست رأسي، فنهاية الشارع كانت بعيدة، وكنا ما نزال نمشي على رصيف لا نهاية له".

بالتأكيد هذه وتلك مختصرات من القصص، لم أكن أود ذلك حتى لا أحرم الآخرين متعة قراءتها وحتى لا أفرض نظرتي عليهم، ولكن القافية حكمت لأقول: هذا ليس كل شيء إنما الخيال والحرفية التي للكاتب سما بها، فقد تفنن وتفرع إلى جزئيات سلسة، هنا تظهر جلياً قدرة الكاتب على اقتناص اللحظة والمفارقة من مواقف ولوحات بسيطة فيؤطرها بفنه وأسلوبه وحرفيته، وتقمص أدوار الشخصيات والسرد من دواخلها.

هذه كلمة أجلتها مراراً: يعد الكاتب وليد معماري من الوجوه الأدبية البارزة، ويعد أحد أعمدة القصة القصيرة خاصة بلا منازع، لما له من باع طويل في مجالها. وهو لا يحتاج إلى شهادة أحد، ودليلنا حصوله على جوائز عدة نالها في مسابقات القصة القصيرة، بالتأكيد هناك كثيرون ممن يكتبون ونحن لن نغبن حق أحد ولكنه المذكور أعلاه هو ملك القصة السحرية المزنرة بالقفلة، والوفي لكل شروطها المعروفة.

❑❑

ثقافة الحب والكراهية

د. أحمد حلواني

للحب وهج خاص وفضاءات لا محدودة وتجليات في مختلف الأجناس الأدبية والفنية وانعكاسات على الحياة في مختلف مراحل العمر، طفولة ومراهقة وشباباً وكهولة وشيخوخة.

حين خصصت جامعة فيلادلفيا الأردنية مؤتمر كلية الآداب والفنون السنوي الدولي لثقافة الحب والكراهية لم يكن المنظّمون للمؤتمر يتوقعون أن يأخذ هذا الموضوع الفضاءات الواسعة التي جال فيها الباحثون وخاضوا، فلقد حدّد منظّمو المؤتمر محاوره على النحو التالي:

1 ـ مدخل مفاهيمي.
2 ـ الحب والكراهية في الآداب.
3 ـ الحب والكراهية في الفنون.
4 ـ الحب والكراهية في التربية والتعليم.
5 ـ صناعة الحب والكراهية.
6 ـ الحب والكراهية في وسائل الاتصال والإعلام.
7 ـ الحب والكراهية في الإطار الديني والنفسي والاجتماعي والسياسي.

فإذا كان الوقوف عند ثقافة الحب والكراهية بشكل مراجعة معرفية وعلمية ضرورية للكشف عن جانب هام من مسيرة الإنسان ومسيرته التاريخية بما فيه التأثير على مستقبله وتوجيهه واستشرافه بحيث كان للحب تأثير كبير في الإنتاج الإنساني بمختلف المفاهيم.

د. أحمد برقاوي أشكاله وأنماطه لم تخرج ثقافة بشرية عنه، كما شكل جانباً كبيراً من العلاقات بين الشعوب والمجتمعات سواء من حيث الحب أو تضاده في الكراهية. ولقد بقي مفهوم الحب ضمن ظواهر عصيّة على التحديد والتأطير والتعريف الواضح وإذا كان ابن حزم الأندلسي 383هـ ـ 456هـ قد تحدث عن الحب من حيث مفاهيمه وأصوله في كتاب طوق الحمامة" فإن النظرة إلى الحب والخوض في فضاءاته وأصوله جعل بعض الجامعات العربية تؤسس أقساماً متخصصة وكراس دراسية للحب. فلقد أسس د. ليوبوسكاليا أستاذ التربية بجامعة "ويست كاليفورنيا" أسّس برنامجاً عن الحب كمقرر تعليمي استند فيه إلى أن الحب مكتسب بالتعلم وأن كل شخص يمكن ويجب أن يتعلم الحب. كما أن إريك فروم أسس كرسياً لفلسفة الحب بما يناقض نظرية فرويد وفي ذلك يقول: "إن فهمنا المعاصر للحب يعتمد على نظرية خاطئة وهي مفهوم الحب لمن يحبنا بينما الأصل أن الحب هو فعل ذاتي من الداخل إلى الآخرين. وبالتالي فلقد توقف طويلاً عند فكرة كيف نحب؟ ولا بد هنا من الإشارة إلى الجهد الكبير الذي بذله محمود منقذ الهاشمي في ترجمته لمؤلفات إيريك فروم في "اللغة المنسية" و"الإنسان من أجل ذاته" و"فن

الإصغاء" و"أزمة التحليل النفسي" وفي مقالاته ومقدماته التي شرح فيها نظرية إيريك فروم في علم النفس وتفسيراته المختلفة عن فرويد في تكوين الشخصية الأمر الذي أتاح لقراء العربية الإطلاع على نظرية وفكر هذا الفيلسوف النفساني الذي أكمل وصوّب ما بدأه فرويد ويونغ ولاكان ولانغ.

وفي العودة إلى المؤتمر الذي افتتحته السيدة ليلى شرف رئيسة مجلس أمناء جامعة فيلادلفيا وألقيت في افتتاحه كلمات د. مروان كمال رئيس الجامعة ود. صالح أبو إصبع نائب رئيس الجامعة رئيس اللجنة المنظمة للمؤتمر وعرّف حفل الافتتاح فيه د. محمد عبيد الله أستاذ الأدب الحديث في الجامعة وقدم للمدخل أستاذ الفلسفة في جامعة دمشق ببحثه المعنون بـ (ما الحب؟) بحيث ركز في أدائه الشيق والمميز على أن الحب ينطلق أساساً من حب الذات، فأنا أحبك لأنك تحب ذاتي فبالتالي أنا أحب نفسي وأسهب في شرح نظريته منطلقاً من قاعدة حب الذات. وأن الحرية هي فضاء الحب متوقفاً أن لا حب في الإكراه.

تعاقب الباحثون في أبحاثهم وفق محاور المؤتمر على توضيح تجليات الحب وأبعاده في الأدب والدين والسياسة إضافة إلى التوسع في مفهوم الحب الصوفي وحب الآخر. إلا أن د. أحمد حلواني (كاتب المقال) ركز على دور الإعلام في صناعة الحب والكراهية متوقفاً عند مفهوم أوسع للحب موضحاً أن الحب بمفهوم العشق والهوى هو جزء من مفهوم أوسع هو المحبة وبالتالي فإن صناعة المحبة تعتمد اعتماداً أساسياً على التربية في الأسرة التي تنطلق من حب الأم لأبنائها وبالتالي حب الأسرة لبعضها ولجوارها وأقاربها والمتعاونين معها توصلاً إلى حب المدرسة والمعلمين ورفاق الصف انطلاقاً إلى حب الآخر والآفاق الناتجة عن ذلك بما في ذلك حب الوطن الإنسانية. فالمحبة عند د. حلواني تعني محبة الناس والطبيعة وكل مكوناتها من بشر وحيوان ونبات وبيئة منوّعة وصولاً إلى محبة الله سبحانه وتعالى مستخلصاً أن حب الآخر سواء في إطار العشق والهوى أو في إطار المحبة هو جزء من كل وهو ما دعا إلى ترسيخه في جميع الجوانب التربوية بما فيه وسائل الإعلام والاتصال المختلفة كما قدم في بحثه تفاصيل عن تأثير وسائل الإعلام ولا سيما برامج التلفزيون في الناشئة عبر دراسات استقصائية عن تأصيل حب العمل وحب الآخر ومفاهيم الحب عند الأطفال والناشئة. كما قدم نتائج لدراسات أخرى عن فنون الكراهية التي يعتمدها الإعلام الصهيوني تجاه الشعب الفلسطيني لضمان استمرار كراهية اليهود الإسرائيليين لهذا الشعب واستمرارية استنفاره العدواني والاحتلالي ضده.

د. محمد جكيب من المغرب تحدث في مقومات رفض الآخر وكراهيته مقارباً مجموعة من الأسئلة المتصلة بإشكالية رفض الفكر المضاف إلي درجة كراهية كل ما يأتي من الآخر لمجرد أنه لا يستوي من ذلك الآخر الذي هو جزء من الذات الكبرى. والذي يمثل الآخر الغريب عن المنظومة الدينية والفكرية والثقافية والاجتماعية محاولاً الحفر بالوقوف على بعض مقومات فكر الآخر إلى درجة محاكمة الواقع وتأسيس المواقف لمعرفة الأسباب الكامنة وراء موقف الكراهية، هل هي أسباب موضوعية، أم هي مجرد كراهية خفية تغذيها الخلفيات التاريخية والثقافية والجنسية والدينية والاقتصادية والسياسية.

د. عمار جيدل الأستاذ في جامعة الجزائر تحدث عن بواعث المحبة ووظائفها عند الصوفية متوقفاً عند السهروردي أنموذجاً ولا سيما في:

بواعث المحبة عند السهروردي ووظائفها ودورها في صناعة الحاضر والمستقبل موضحاً أن المحبة موضوع صوفي بامتياز فهي قيمة مضافة لمجموع مسالك إنتاج المعرفة المتعلقة بالعلوم الإسلامية. وخاصة

في تسليك راشد يقوم عليه أهل المحبة في تصرفاتهم المتجلية في شعاب الحياة تتكشف محبتهم في الشأن الثقافي والاجتماعي والتربوي ثم بعدها السياسي كموقف من متغيرات الزمان وضروراته وفق ما تمليه استحقاقات الأمة في الوقت الراهن.

د. عزت السيد أحمد أستاذ الفلسفة في جامعة تشرين في اللاذقية كرّس بحثه عن العلاقة بين الحب والحياة موضحاً أن اتقاد المشاعر والانفعالات هو أبرز معالم الحب كمقدمات ونتائج بحيث يتم تجاوز رتابة الحياة، وتقدمة لانعطاف فيها. مستنتجاً إمكانية فهم مسارات حياة أشخاص كثر غيّر الحب طريقهم. مستعرضاً محاولات أفلاطون وملحمة جلجامش في التاريخ في تفسير العلاقة بين الحب والحياة إضافة إلى أبحاث الفلاسفة الأدباء التي سعت إلى فهم الحب من خلال الإبداع أو الإبداع من خلال الحب. مركزاً نتائج بحثه على العلاقة بين الحب والحياة في محاولة إلى ملء بعض المساحات الفارغة في هذه العلاقة على حد تعبيره.

في محوري الحب الصوفي والحب والكراهية في الإطار الديني. تحدث مجموعة من الباحثين والأساتذة في مفهوم الحب الصوفي فإلى جانب د. عمار جيدل تحدث د. فاتح عساف الأستاذ في جامعة فيلادلفيا عن الحب الإلهي عند المتصوفة محدداً هذا الحب بلا كراهية متوقفاً عند الإمام الغزالي كمثال عن واضعي أسس ومبادئ الحركة الصوفية من خلال ما كتبوه عن صفات الله بالنسبة لهم في الجمال المطلق والحب المطلق والأمان الكامل مستعرضاً كلام المتصوفة في أن الحب الإلهي هو سر خلق الله للعالم لأنه أراد أن يكشف سر جماله الأزلي في صفحة الوجود ليكون دليلاً عليه.

د. ابتسام مرهون الصفار من جامعة جدارا الأردنية تحدثت في المحور نفسه عن صور الحب في القرآن الكريم من خلال علاقة البشر بالله سبحانه وتعالى وعلاقاتهم بالأسرة، والوالدين والأخوة والأبناء وعلاقاتهم بمجتمعهم وبالإنسانية جمعاء مبوبة بحثها في حب الله للعباد والحب الأسري من خلال سورة يوسف عليه السلام، وحب المرأة والرجل وحب الإنسان مفصّلة محاور بحثها من خلال بعض صور الحب التي وردت في سورة يوسف والتي تمثل أنماطاً من الحب التي درستها كما أسلفنا. أما د. محمد خليفة صديق من السودان فتحدث عن فلسفة الحب في الإسلام من منظور الإمام ابن القيم الجوزية مستعرضاً الأسماء المتعددة للحب واشتقاقاتها ومعانيها والفروق بينها مثل الهوى والصبابة والشغف والوجد والكلف والعشق والجوى والشجو والشوق والشجن واللاعج والوصف والغرام والهيام والوله..... إلخ كما بين الفروق بين المعاني المتعددة للحب.

في المحور الثالث: الحرب والكراهية في الأدب.

الأستاذ د. عادل الأسطة من جامعة النجاح الوطنية في فلسطين تحدث عن الحب في ظل الحرب، متوقفاً عند نماذج من الأدب الفلسطيني حفلت بعلاقات حب بين المرأة اليهودية والشباب الفلسطيني والتي غالباً ما انتهت بالفراق بين حالة الحرب في فلسطين. واستعرض د. الأسطة صورة المرأة في أعمال سميح القاسم وعبد الله عيشان وأحمد حرب ومشهور البطران إضافة إلى صورة ريتا في شعر محمود درويش وقد ترك الباحث الحكم على تلك النصوص ونتائج العلاقات المذكورة للمستمع والقارئ بعد أن عرض تفاصيل ما كتب عنها ونهاياتها وفق النصوص المعروضة لأن الباحث ختم كلامه بعدم رغبته أن يكون قاضياً تاركاً إصدار الحكم للقارئ.

الميادين الأخرى التي عالجها الباحثون تراوحت بين الحب والكراهية في التربية والتعليم ومناهج اللغة ومعاجمها قدمها د. عبد السلام مهنا فريوان ود. محمد فؤاد الحوامدة ود. عبد القادر سلامي إلى دراسة سيميائية في أدب الحب والأحباب من الصوت إلى الصمت

قدمها د. مهدي عرار الأستاذ في جامعة بيرزيت إلى قراءة تفكيكية في خطاب الحب في الأدب العربي القديم قدمتها د. فتيحة كحلوس من جامعة اصطيف بالجزائر مستندة إلى قصة مجنون ليلى كأنموذج. كما قدم الأستاذ سليمان زيدان من ليبيا دراسة لأثر الصورة الشعرية في تشكيل ثقافة الحب والكراهية عند كل من الشاعرين المصري أمل دنقل والليبي علي الفزاني.

الأساتذة الباحثون من مصر قدموا أبحاثاً تطبيقية حيث قدم د. محمد متولي عامر بحثاً في رموز الحب والكراهية في المنسوجات الأثرية القبطية كما قدمت د. هند أمين عبد الله بحثاً في ثقافة الحب والكراهية في الفن الشعبي المصري واستخداماتها في تصميم معلقات نسيجية معاصرة. أما د. محمد عبد الله الجعيدي من جامعة مدريد فقد قدم بحثاً عن ظاهرة هجرة الأدمغة العربية إلى الغرب بين تجاذب قطبي الحب والكراهية وفيه يقول: حب الوطن والتشبث بترابه وثقافته والانتماء إليه وتفضيله عمن سواه فطرة فطر الإنسان عليها. ويتابع قائلاً أما الهجرة أو الفطام عن الصدر الوطن قسراً هو نوع من إيقاظ حب به الحب مسكون وصحوة من الحلو في الوطن بكل مكوناته، كما هي ضرب من تواجد لا تستطيع تحديد اتجاهه مشاعر المهاجر المتأرجحة بين قطبين من الشعور بتحقيق بعض الرضا، الذي لا يلامس تخوم الحب بمفهومه الجاري والابتعاد في الوقت نفسه عن معنى الكراهية، وإن غصت بعناصر الإكراه. ويتابع غائصاً في حقول علم النفس التجريبي متأثراً بتجربة هجرته القسرية الشخصية قائلاً: بمقاييس علم النفس التجريبي وبقدر من البيان والخيال يمكننا اعتبار الدماغ المهاجر شخصية مفصومة بين حب ضائع في القلب لوطن قد يأتي ولا يأتي، وكره قد يلامس تخوم الكراهية ويطارده في يقظة ومنام، بما لا يرضيه، ليجعل من غربته غربتين، واحدة عن الذات، وأخرى عن الوطن والأهل ويخلص د. جعيدي إلى أن الهجرة تتبدى في ذات الدماغ المهاجر جهاداً وتطويعاً للنفس لما لا تحب من مغايرات وتمايزات أو حتى مقابلات أو مناقضات في اللغة والثقافة والتقاليد والعادات وحتى في الآراء الشخصية وردود الفعل النفسية والملامح البدنية فإن تغلب المهاجر على هذه المستجدات وروّض النفس لها يواجه تفاوت استقبال المجتمع الحاضن على الصعيد الفردي للحالة نفسها. في موضوع الحب والكراهية في التربية والتعليم:

تركزت الأبحاث على دور الحب والكراهية في العملية التعليمية وإسهام العواطف فيها من خلال قيامها بـ:

1 ـ تكوين الدوافع لدى المتعلم لتحفيزه على الإقبال على العملية التعليمية بهمة ونشاط.

2 ـ تكوين العلاقات الإنسانية بين أطراف العملية التعليمية.

3 ـ إقبال المتعلم على التعلم بالرضا عمّا يتعلمه وعلى المؤسسة بشكل عام.

4 ـ مشاركة المتعلم في العملية التعليمية.

5 ـ تحقيق النمو الشامل للمتعلم.

6 ـ تغير سلوك المتعلم وفق متطلبات أهداف العملية التعليمية.

7 ـ خلق القابليات لدى أطراف المؤسسات التعليمية.

ويخلص الدكتور عبد السلام مهنا فريوان في هذا الموضوع إلى مجموعة تطبيقات تربوية للحب والكراهية في العملية التربوية والتعليمية على النحو التالي:

1 ـ أن يعمل كل من المعلم والمتعلم على توطيد العواطف في سلوكياتهم اليومية بوعي ومسؤولية.

2 ـ حث كل من يتعامل معهم الأبناء أو الطلاب على توليد العواطف لدى غيرهم حتى يتوافق أبناء المجتمع مع بعضهم البعض.

3 ـ العمل على التفكير المبدع لخلق قابليات

لدى كل من الفئات البشرية في المجتمع العربي لتحقيق تكافؤ مع المجتمعات الغربية.

4 ـ وضع العواطف ضمن الأسس المنهجية للحياة اليومية ففيها تتحقق روح الألفة والمحبة، ويزول البغض والشقاق بين أفراد المجتمع.

5 ـ تدريب الطلاب على أن يقوم كل منهم بدوره تجاه الاهتمام بالعاطفة الإنسانية حتى تكون من ضمن الأساليب السائدة في المجتمعات العربية. سواء داخل المؤسسة التعليمية أم خارجها.

في الدراسة السيميائية التي قدمها د. مهدي عرار بعنوان: من الصوت إلى الصمت في أدب الحب والأحباب تحدث د. عرار بتعمق واضح عن لغة الإشارة والصمت في إطار التواصل غير اللفظي وتلمس البواعث المفضية لذلك سواء استناداً إلى العرف العربي الاجتماعية ولطبيعة لواعج الحب الذي يدعو إلى الصمت مراعياً في الوقت نفسه شيوع الرقباء والعيون والعزّال والوشاة. الأمر الذي يدعو المحب إلى استفزاز طاقات أخرى للتواصل يكون الصمت والتعمية والكتمان أساسها.

د. عبد الله أبو هيف من جامعة تشرين قدم ببلوغرافيا في الروايات العربية التي خصّت الحب في موضوعاتها مع دراسات موسعة لخمس روايات منها هي:

1 ـ "ليلة السنوات العشر" لمحمد صالح الجابري.

2 ـ "مدينة اللذة" لعزة القمحاوي.

3 ـ رواية "أماسي الخريف" لعبد الكريم السعدي.

4 ـ رواية "ملامح" لزينب حفني.

5 ـ رواية "حرمتان ومحرم" لصبحي فحماوي.

د. معتصم خضر عديلة من جامعة القدس قدم بحثاً أثار الكثير من الاهتمام الممزوج بالإعجاب عن تجليات الحب والكراهية في الأغنية الفلسطينية.

وزعه بين مقدمة ودوافع الحب والكراهية للإبداع وللمقاومة مع نماذج تطبيقية مستنداً إلى أبحاث علم النفس. عن الإبداع الفني يقول عن تقلقل اللاشعور الجمعي في فترات الأزمة الاجتماعية: إنه يقلل من اتزان الحياة النفسية لدى الفنان، ويدفعه للحصول على اتزان جيد عن طريق إبداع فني ممتاز وفق يونغ.

وعن الحب والكراهية دافع للمقاومة، يقول أيضاً: لقد صنع الإنسان الفلسطيني من حبه للحرية وكرهه للغاصب حالة إبداعية راقية بحيث التقى عنده الإبداع بالسلوك النفسي. مختتماً كلامه بأن الأغنية بالنسبة للإنسان الفلسطيني شكلت حالة ثقافية إبداعية عبّر الإنسان الفلسطيني من خلالها عن حبه للحرية والحياة وكرهه للغاصب المحتل واندفاعه نحو مقاومته.

ولا بد من الإشارة إلى ما قدمه البروفسور الأمريكي "بنت Bennett" عن الحب الشخصي والجماعي والذي قدم فيه النظرة الغربية "الأمريكية" تجاه مفهوم الحب والتي تتركز على الشخصانية في جانبها الاستقلالي والتكويني النفسي والحرية الذاتية.

جانب آخر لا بد من الحديث عنه في تنظيم جلسات المؤتمر في أيامه الثلاثة وهو رئاسة الجلسات التي وزعت بين مجموعة من كبار الأساتذة والباحثين في الجامعات والمؤسسات الأدبية الأردنية والتي أعطت جواً علمياً أكاديمياً لمناقشات الأبحاث وفتحت فضاءات واسعة في حرية الحوار وأبعاده وصولاً إلى نتائج وتوصيات في مجال ترسيخ ثقافة الحب في مجتمعنا العربي المتطلع إلى حياة أرحب وإبداعات أرقى في حياة متخلصة من حالات القهر والعدوان تعمّها المحبة الصافية بأجوائها المظللة بالسمو والتعاون واحترام النفس والآخر وصولاً إلى الحب السلمي.

شكراً... سحر خليفة

ميرنا أوغلانيان

على الرغم من تأثرها بكتابات سيمون دوبوفوار التي تعتبرها مثلها الأعلى و معلمتها الأولى، رفضت الروائية الفلسطينية سحر خليفة تقاسم جائزة "سيمون دوبوفوار" الأدبية مع الكاتبة الإسرائيلية تسفيا جرينفيلد لعام ٢٠٠٩، معتبرةً الجائزة "نوعاً من التطبيع".

وأوضحت خليفة أنها تتمنى أن يرتبط اسمها بالفيلسوفة الفرنسية التي سطرت أروع ما كتب عن المرأة سواء على المستوى النفسي أم الجسدي، الاقتصادي أم المهني، إلا أن كرامتها ومكانتها الأدبية منعتها من قبول "نصف الجائزة" حيث يعتبر قبولها "نصف اعتراف".

وقد أبلغت خليفة قرارها رئيسة لجنة الجائزة الكاتبة الفرنسية "جوليا كريستيفا" موجهة السؤال الأصعب الذي يدور حول اختيار إسرائيلية "غير معروفة" أدبياً، وعضو في الكنيست من المتدينين في حركة ميريتس لتقاسمها الجائزة، فجرينفيلد ليست كاتبة سياسية ولم تكتب عن المرأة إلا مقالاً واحداً تناول مشكلة النساء المتدينات حين يقفن بانتظار حافلة في صفوف مختلفة عن الرجال.

وأكدت خليفة على أن الجوائز لا تصنع السلام ولا تهيئ له وإلا لحصل شعب فلسطين على السلام منذ حصل الرئيس الراحل ياسر عرفات على جائزة نوبل للسلام، مضيفة أنه إذا كان هناك إبداع فلسطيني متميز ومعترف به فيجب أن يقف على رجليه من دون عكاز إسرائيلي!

وتستغرب خليفة هذه المقارنة التي لا تعترف بكاتبة عربية كناشطة نسوية ذات انتشار واسع إلا إذا نالت الدعم والمباركة من الجانب الإسرائيلي الذي أقحم جرينفيلد بتواطؤ أوروبي يتعمد بخس المبدع الفلسطيني حقه في الحصول على جائزة إلا إذا أذعن لتقاسمها مع إسرائيلي أقل منه إنتاجاً وكفاءة بحجة دعم عملية السلام بين الجانبين.

قد لا يكون موقف سحر خليفة مستهجناً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تاريخها وعملها الإبداعي بالمجمل الذي تعبّر من خلاله عن إيمانها العميق بأن وعي المرأة النسوي هو جزء لا يتجزأ من وعيها السياسي، مبرزةً في رواياتها، وبأسلوب فني عالي الإتقان، أن نضال المرأة الفلسطينية والمحن التي تمر بها هي جزء من النضال الفلسطيني العام من أجل التحرر، في إطار روائي مرهف وشفاف مزج بين العربية الفصيحة والقدرة العجيبة على استعارة العامية الفلسطينية وتعبيراتها الدارجة عندما يقتضي حال الحوار في الرواية.

رفضُ سحر خليفة للجائزة يعتبر موقفاً شجاعاً نادراً برفض الاعتراف بالمغتصب الإسرائيلي، ولعله يتجاوز الصدى الكبير الذي أحدثته روايتها الأولى "لم نعد جواري لكم" - ١٩٧٤ وروايتها "الصبار" - ١٩٧٦ والتي

ترجمت إلى أكثر من ١١ لغة، و"عباد الشمس" ـ ١٩٨٠ و"مذكرات امرأة غير واقعية" ـ ١٩٨٦ و"باب الساحة" ـ ١٩٩٠.

يستحق موقف سحر خليفة "الثوري" هذا "شكراً" كبيرة من كل عربي شريف يعني له هذا الرفض لمسة تداعب كرامته التي يحاول ـ وللأسف ـ الكثير من أولي السلطة وضعها في الركن الأكثر ظلاماً لعله ينساها مع تقادم الزمن وتراكم قرارات الأمم المتحدة التي تبقى بلا تنفيذ مادامت لصالح العرب.

❑❑

حوار مع الكاتب المسرحي
هيثم يحيى الخواجة

أحمد حسين حميدان

بعد عقود من الكتابة المسرحية

هيثم يحيى الخواجة:

المسـرح عشقي الأول في حلّي وترحالي

الكاتب المسرحي هيثم يحيى الخواجة الذي امتدت به مساحات الغربة في حدودها الذاتية، بقيت ملامحه غير بعيدة عن الحضور نظراً لما قدمه في غير إبداع فني وأدبي.. فهو لم يتوقف عند مفاتن الكتابة المسرحية التي سحرته واستولت عليه وأصبح من خلالها في غير لجنة تحكيم لمهرجاناتها العربية بل كثيراً ما كان يغافلها حين يجدها ساهية عنه ليختبئ عنها ولو قليلاً في محاكاة الأطفال بقصص حاز العديد منها على جوائز محلية الأمر الذي دفعنا إلى سؤاله منذ البداية حين التقيناه في مقر مجلة رأس الخيمة التي يعتبر المسؤول عن تحريرها:

□ ما الذي يجعلك تغافل الكتابة المسرحية بين الحين والآخر لتكتب قصصاً للأطفال؟

□□ المسرح عشقي الأول وهاجسي في حلي وترحالي، ولهذا فإنني لا يمكن أن أنسى أو أتناسى الكتابة عن المسرح للكبار والصغار، إضافة إلى الدراسات والبحوث وإذا كنت أكتب قصة الأطفال وشعر الأطفال فلأنني في كتاباتي المسرحية كتبت مسرحيات للأطفال، ومسرحيات الأطفال تحتاج إلى الشعر والأغنيات، ويعتبر الشعر عنصراً مهماً في إبداع المسرحية الطفلية هذا أمر والأمر الآخر هو أن الفنون جميعها تلتقي في نقطة مركزية يعيشها المؤلف بمعنى آخر هو أن المسرحية تستند في بنائها المعماري على

الحكاية، ومؤلف المسرحية لابد أن يكون على دراية بفن الحوار وفن السرد وغير ذلك من أمور وعناصر يفرضها هذا الفن.

إن تلاقي الفنون في محورية الإبداع يحفز الكتاب على الالتصاق بالحقول المعرفية الإبداعية التي تزخر بالعطاء، ومن هنا تكون الكتابة بشكل عام مسؤولية، وهذه المسؤولية تتفرع باتجاه الذات والـ نحن والإبداع نفسه.

إن مدخل الإبداع الحقيقي ينطلق من وعي أجناس أدبية جمة وفنون كثيرة لأن التخصص في جنس أدبي ما أو فن ما والتجويد فيه لا يعني أن تكون غير عارف ببقية الأجناس الأدبية وإذا أردت أن تعشق إبداعك لابد وأن تؤهل هذا الإبداع بمفاتيح كثيرة غير التجربة والمعاناة والخيال.. هناك تسلل حقيقي للمرئي وغير المرئي الناتجين عن ارتواء النبض والبصر والبصيرة بصيغ الحياة وجمالياتها وتشكيلاتها، وبناء على ما تقدم فإن مرجعيات المسرحي متشعبة لا حصر لها وكذلك الشاعر والقاص والناقد.

ألست معي بعد ما أوردت بأنني محق بهذه المغالطة التي تأخذني إلى نزهة استثنائية ثم تعيدني إلى موطني الأصلي وهو المسرح، خاصة وأن الأجناس الأدبية يكمل بعضها بعضاً وهي جليسة خيمة الإبداع والابتكار؟!

□ ماذا أضاف إنجازك القصصي لتجربتك المسرحية؟

□□ المسرحية كما قلت لك تقوم على حكاية وتصب في حوار يفجر الحدث، وبناء على ذلك فإن القصة ليست بعيدة عن المسرح بشكل من الأشكال، حتى المسرحيين الذين يتوجهون لإبعاد الحوار والاعتماد على لغة الجسد لا يتنكرون للحكاية التي تأخذك عبر علم الدلالة إلى ما يريده المخرج من قراءته الإخراجية للعرض وإلى خلاصة الفكرة (الهدف الأعلى) الذي نتج عن الحكاية غير المنطوقة والتي لا تعتمد على الحوار، هذا يعني أنه لا مفر من الحكاية التي تشكل العرض المسرحي، وإذا كان الواقع غير كاف للتعبير عن الطاقة الشعورية عند المبدع بسبب كثافة وعمق وعيه وأسئلته المصيرية التي تصوغ وجوده وتعمل على احتراقه، فإن الفن الذي يرشح هذا الواقع عبر ما يقدمه يعمل على ترسيخ ذاته المبدعة التي تنمو نحو ما هو نقي ويعبر عن حرية إبداعه وعن أزمته من خلال الحكاية ومن خلال وسائل إبداعية أخرى تحكم طقسه، وتشده إلى شواطئ لا يعمل على حرق ما فيها من جمال، وإنما يشارك الطبيعة وما في الطبيعة في تقري الجوهر، لكي يتحرر من كل شيء، ويقترب مما يريد؛ ليلتقط مكنونات الحياة التي تتلاءم مع قلقه الإنساني، وتؤكد إنسانيته العامرة بالحلم.

□ أنت واكبت متغيرات الفعل المسرحي في سورية والوطن العربي مدة ليست بالقصيرة، ما هو حال الحركة المسرحية اليوم؟

□□ إن شأن المسرح شأن الفنون والآداب إذا أردنا أن نتحدث عن الطليعية في استقراء الأحداث والإنارة على الواقع والمستقبل، ولكن من الطبيعي القول إن المسرح يختلف عن بعض الفنون والآداب لأن منجزه جماعي، والمنجز الجماعي يحتاج إلى آلية خاصة واستراتيجية متميزة.

ولما كان المسرح يعاني من عوائق عديدة تختلف من قطر عربي إلى آخر، بعضها اقتصادي والآخر فني والآخر اجتماعي والآخر تكنولوجي.. الخ، فإن تراجعاً ظهر واضحاً على الحركة المسرحية العربية.

وعلى الرغم من وجود بعض الإضاءات كما في الإمارات (أيام الشارقة المسرحية) والكويت (مهرجان الكويت المسرحي) وسورية (مهرجان دمشق المسرحي) و(مهرجان المسرح التجريبي) في القاهرة وغير ذلك، فإن هذه الإضاءات لم تستطع النهوض بالحركة المسرحية العربية كما في

الستينات، ولعل ذلك عائد إلى أسباب عديدة من أهمها اختلاف مستوى التعبير وعدم القدرة على ملاحقة ما يحدث في الواقع، لأن المسرح العربي يمثل صورة الواقع بشكل أو بآخر.

إن أسئلة كثيرة تحتاج إلى إجابات جريئة وواضحة: هل تردى الاقتصاد فتردى المسرح؟ هل تراجعت الديمقراطية فتراجع المسرح عن البوح؟ هل الهزائم العربية جعلت لغة المسرح غير صالحة للواقع المعاصر؟ هل تجارب جيل ما بعد الستينات لم تصل إلى مستوى النضج فتراجع المسرح؟

إن أسئلة كثيرة يمكن أن تطرح إضافة إلى ما سبق، وقد اكتفيت بهذه الأسئلة لأؤكد بأن الحركة المسرحية العربية تعاني من مخاطر عديدة لا ينقذها من الانغلاق والانحسار والتقوقع سوى اعتماد استراتيجيات مؤسساتية ودعم الفرق المسرحية الجادة ليأخذ المسرح دوره التنويري والطليعي.

وما أراه أن هذا ليس عسيراً إذا كان الإيمان بدور المسرح في ازدهار الحضارة راسخاً وقوياً.

□ من خلال تحليلك للعديد من بنيات الأعمال المسرحية المحلية والعربية، ما النتائج التي توصلت إليها بعد هذا التحليل؟

□□ تختلف الكتابة المسرحية عن كتابة بقية الأجناس الأدبية، وذلك لأن الكاتب المسرحي الناجح عليه أن يكون عاشقاً للمسرح وعارفاً أسراره، فالشاعر يكتب قصيدته دون حاجة لأحد سوى الشعر، وكذلك القاص والروائي وكاتب المقالة، أما المسرحي فإنه يحتاج إلى معرفة عميقة بأسرار المسرح إضافة إلى خاصية الإبداع بهذا الفن، لأن المسرح ليس حكاية تسرد وإنما هو حوار يفجر الحدث وحدث يفجر الحوار هو خطاب للمتلقي المختلف بتوجهاته وأفكاره ومشاربه، وهو تواصل مع جمهور يحب الصدق ويعشق الفن والجمال، ولهذا فإن تجربة الكتابة المسرحية نظرية في جانب من الجوانب وتطبيقية في جانب آخر، وهذا ما جعل نصوصاً مسرحية كثيرة غير صالحة للعرض لأنها كتبت من قبل مبدع لا يعرف سر هذا الفن وأسلوب التعامل معه وطريقة إبداعه..

وما يميز الكتابة المسرحية أنها تحتاج إلى جرأة وحرية ووعي بحيث يتحرك الكاتب في إبداعه المسرحية ضمن معطيات تسمح له بتحريك النبض ومخاطبة العقل من خلال المنطق والمصداقية مستخدماً في ذلك أساليب مبتكرة ووسائل مدهشة وحكاية محكمة النسيج.

ما تقدم يقودني إلى القول إن كتاب المسرح الموجودين في الوطن العربي قلة وإن الذين اعتقدوا بأن من يبدع قصيدة أو رواية أو قصة يستطيع كتابة مسرحية خاب ظنهم، لأن لكل جنس أدبي خصوصيته وصعوبته وهو يحتاج إلى من خبره وعرف كيف يتألق في كتابته والتصدي له.

إن المسرح المعاصر كما يقول كوفستو نوغوف: (فكرة معاصرة وشكل فني معاصر له القدرة على التعبير عن الحياة بشكل عميق)، وهذا يعني أن الكاتب المسرحي يحتاج إلى احتراق حقيقي لكي يعكس روح عصره وهذا لا يتوافر عند الكثيرين لأن البعض اعتبر أن الواقع لا يسمح بكتابة المسرح وبالتالي فهو سيفقد ذاته، وأنا أتساءل كيف ينادي هؤلاء بهذا الرأي متناسين أو ناسين بأن المسرح أمرع في حين كان الاستعمار ينوء بثقله فوق صدر هذه الأمة.

إن عدم الشعور بنبض الواقع وتلمس مفاصله الرئيسة من أهم أسباب عدم نجاح الكثير من الكتاب في إبداع نصوص مسرحية متفوقة، وإذا أضفنا إلى ذلك عدم فهم الوسائل التعبيرية والخصائص التكنيكية التي يحتاجها المخرج والأبعاد الزمكانية للصراع والأحداث أدركنا مكمن المعضلة، وأذكر فيما أذكر أن ماير خولد ينتقد المؤلفين لأنهم لا يقدمون للمسرح سوى مواد أولية، هذا ولابد من الإشارة إلى أن نصوصاً جيدة يتم التعتيم عليها لأسباب كثيرة منها لأن مؤلفها غير متشلل،

ولأن اسمه ليس لامعاً، والغريب أن نصوصاً تافهة تأخذ أكثر مما تستحق لأسباب لا مجال لذكرها الآن.

□ أما زلت تعتقد أن المسرح العربي يعاني تبعية المسرح الغربي؟

□□ الإشكالية ليست في هذه التبعية التي فرضها السؤال، وإنما هي في البحث عن الذات العربية داخل هذا الفن.

إن تأصيل مسرحنا العربي يحتاج إلى قدرات خاصة علاوة على اعتماد التجريب، وهذا يعني أن الشكل والمضمون معنيان في هذا التوجه.

ولئن كان الموضوع هو الأهم فإن التناغم والانسجام بينهما لابد منه، ولما كان التجريب يطال النص والإخراج والتمثيل فهذا يعني أن الوصول إلى تأصيل حقيقي للمسرح العربي يدفع إلى التأمل في الأقانيم الثلاثة الآنفة الذكر ليكون خطاب التواصل ذا خصوصية عربية تناسب طبيعة الجمهور العربي والتقاط القواسم المشتركة عند هذا الجمهور.

وإذا كان البعض يعترض من خلال الاعتقاد بأن النص المسرحي المكتوب غدا في درجة ثانوية للفرجة المسرحية، فإن هذا الاعتراض لا يشكل شيئاً عند المسرحي الذي يتطلع إلى نشر التراث العربي والتقاط آلاف الظواهر المسرحية التي تمده بفكرة الانطلاق نحو التأصيل، ولا أعتقد أنه يصيب من يلغي النص المسرحي، لأن ذلك يدخل المسرح في فوضى حقيقية، كذلك فإن المغالاة في التركيز على النص باعتباره الأساس في عملية بناء الفرجة يؤثر على العرض الجيد المعاصر ويتحمل المخرج خلق مسرح متكامل من العنصرين الأساسيين: التأليف والإخراج.

□ دعوت غير مرة إلى تأصيل المسرح العربي من خلال الاستفادة من التراث، ما الطريقة المثلى لذلك؟

□□ شغلت العلاقة بين الأدب ـ بشتى أنواعه ـ والتراث النقاد والباحثين، ولما كان بحثنا يتعلق بالمسرح فسنقتصر الحديث عن العلاقة بين المسرح والتراث، وإن كان هذا يصب في النهاية في الموضوع الأساس ألا وهو: علاقة الأدب بالتراث.. يعتبر جماعة مسرح "الفوانيس" في الأردن أن الجمهور يشكل جانباً من جانبي الدالة المسرحية الأساسية، حيث يقف في الجانب الآخر المسرحيون العاملون في مختلف عناصر العرض المسرحي بفصلهما ـ أي الجانبين ـ محور الدالة المجسد في فتحة المسرح.. وترى هذه الجماعة أن مسرح الفوانيس جاء إفرازاً طبيعياً لحاجة الإنسان الذي يعيش في قلب العالم القديم، في البحث عن مزيد من سبل التفاعل والتواصل، والتوافق.

هذه الجماعة ترى أن الإنسان العربي يمتلك تراثاً حضارياً خصباً ضارباً في عروق الزمن، لذا فهي تدعو إلى جعل هذا التراث أساساً فنياً، ووقوداً غنياً في سبيل التواصل والتوافق بوساطة التعبير المسرحي، وترى أن الجمهور العربي لا يختلف عن الجمهور في أية أمة أخرى.. فالإنسان العربي لا يختلف عن الإنسان الألماني أو الكندي فيما يتعلق بالمفاهيم الإنسانية من حيث رؤيته للاستغلال، والسرقة، والظلم، والانتهازية.

إن استلهام التراث عند المبدع المسرحي يعني توظيفه من أجل هدف ما يخدم الحاضر والمستقبل، وبهذا يفجر ما يحتويه التراث من رموز ودلالات وإيحاءات، ويكشف مناقبه وجواهره الدائمة اللمعان والخلود.. يضاف إلى المزاوجة بين التراث والمعاصرة تدفع المسرح العربي في الاتجاه السليم ليرسم هويته بدقة، ويبرز معالمه الحضارية بوعي وعقلانية، لأن التراث معين ثر ومنه يغرف الكتاب نفائس تقدم بوهج جديد ولمعان مثير..

فالتراث يتحدد من خلال علاقتنا به، فهو ليس مادة نهائية أو جامدة، إنما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا إزاءه، وهذا ما يفسر تعدد القراءات لحدث تاريخي واحد.. التراث الواحد متعدد بتعدد المواقف والقراءات، وقد

تكون هذه القراءات متناقضة، لأن أية قراءة إنما تعكس موقفاً معيناً، والموقف لا يعدو أن يكون في النهاية معطى ذاتياً، وهنا نشير إلى أن الأعمال المسرحية التي أبدعها الكتاب، والتي تعتمد على استيحاء التراث ليس كلها في مستوى فني واحد فمنها ما غلب عليه الاستعراض التاريخي، ومنها ما اعتمد على الحرفية المطلقة في صياغة الحوادث ورسم الشخصيات، ومنها ما وقع في مباشرة فجة ممجوجة، ومنها ما أهمل الواقع فوقع في بوتقة السكونية.. ومثل هذه الأعمال لا يمكن أن تكون إلا سقيمة.

لقد استطاع بعض الكتاب المسرحيين التعامل مع التراث بوعي ودراية فأدركوا الأسلوب الصحيح لاستلهام التراث ومحاكاته فأبدعوا أعمالاً مسرحية كان لها صداها وتأثيرها مثل: (ثورة الزنج) لمعين بسيسو، (الملك هو الملك) لسعد الله ونوس، (سيزيف الأندلسي) لنذير العظمة، (المقامة الغجرية) لفاروق أوهان، (العرس) لعبد الفتاح رواس قلعة جي، (الحسن ثائراً) لعبد الرحمن الشرقاوي، (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم، (الفرافير) ليوسف إدريس، (أرض لا تنبت الزهور) لمحمود دياب.... الخ.

لنترك للمبدع سواء أكان مؤلفاً أم مخرجاً أن يبدع بالطريقة التي يراها معاصرة تدهش الجمهور وتتسرب إلى عقله ومشاعره.

إن النظرة إلى التراث من موقع السكون يحجم الإبداع ويغله، ولهذا لابد أن نحترم التراث ونثمن مكوناته دون أن ننسى الحاضر والمستقبل.

والمشكلة في كثير من المبدعين أنهم إما من التراثيين أو من المعاصرين، والمشكلة أيضاً أن الكثيرين يتحدثون عن التراث ومعلوماتهم جد متواضعة في معرفة هذا التراث، ولهذا لابد للباحثين والدارسين من أن يضعوا بحوثهم ودراساتهم بين أيدي المبدعين ليستفيدوا منها في إبداعهم المسرحي أو لنقل أن يتعاونوا لتحقيق هدف التأصيل الذي يحتاج إلى أساليب معمقة وأفكار واعية وابتكارات لافتة، وهذا لا يتحقق إلا إذا آمنا إيماناً مطلقاً بتراث الآباء والأجداد وعرفنا كيف ننتقي ونختار منه ما هو صالح ومفيد للمسرح، وعرفنا أيضاً أن التأصيل لا ينظر إليه نظرة تجريدية لأن للمسرح وجوداً إنسانياً وفعلاً حضارياً، وبناء على ذلك لابد من مرجعيات واضحة ولابد من الاستناد على مداميك صلبة حتى لا نقع بالزيف ونبتعد عن الجوهر الذي يخصب معاني لا تحصى في رئة الإبداع والضمير الجمعي.

□ هذا سيقودنا إلى سؤال عن الاقتباس في المسرح، هل هو إبداع أم نقل؟

□□ الاقتباس ـ كما تعرف ـ هو إضافة فكرة جديدة إلى فكرة قديمة، وهو مشروع في الأجناس الأدبية كلها، إذا عرف المقتبس كيف يستفيد من المادة التي اقتبسها وحرص على الأمانة العلمية.. أما أن يقتبس ويدعي التأليف أو يتكئ على الاقتباس معتبراً ذلك إبداعاً يخصه فهذه طامة كبرى.

هذا وللاقتباس شروط لابد أن يتقيد بها المقتبس (بكسر الباء) منها: عدم التشويه، والمحافظة على حكاية النص الأصلي والابتعاد عن الاختزال والتقليص، وعدم إدخال شخصيات أو مشاهد أو حوار أو أفكار ونسبها للمؤلف الأصلي الذي نقتبس منه، والمحافظة على روح النص لغة وحواراً وأسلوباً وروحاً وفكرة.

فالاقتباس عمل مشروع في الفن المسرحي، وكذلك الإعداد شريطة التقيد بما أسلفت، أما إذا كانت الغاية السرقة ولص الأفكار فهنا تنعدم المشروعية كذلك ينعدم الإبداع.

□ ما حال النقد المسرحي العربي المعاصر، هل هو مواكب للحركة المسرحية أم متخلف عنها؟

□□ عندما يكون النقد قادراً على مواكبة الحركة المسرحية فإنه يسهم في ازدهار هذه

الحركة، إلا أن ما يؤسف له هو أن النقد المسرحي العربي المعاصر قاصر ولم يستطع مواكبة الحركة المسرحية لأسباب عديدة من أهمها أن غالب النقد المسرحي يقوم به صحفيون لهم معرفة متواضعة بفن المسرح، وأن بعض الذين ينقدون العروض المسرحية ـ بسبب سطحية خبرتهم بهذا الفن ـ يركزون على فكرة المسرحية ويعتمدون التوصيف وإطلاق الأحكام الجاهزة مثل العرض جيد والممثلون جيدون أو عكس ذلك، وإذا أضفنا إلى ذلك الأهواء والانحياز والشللية عرفنا سبب تخلف النقد.

وهنا لا يمكن أن نتحدث عن النقد المسرحي دون أن نشير إلى ضيق مجالات نشر الدراسات النقدية المسرحية وإحجام دور النشر عن إصدار كتب في نقد المسرح حتى إن بعض الصحف تحيل النقد المسرحي إلى أبواب فنية تتعلق بالفيديو كليب وغير ذلك بسبب اعتقادهم بأن النقد المسرحي لا علاقة له بالأدب والأجناس الأدبية.

ولا ريب في أن الناقد المسرحي الحقيقي هو الذي خبر المسرح واقترب منه تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً بحيث ينظر إلى العرض نظرة شاملة معمقة تطال الدال والمدلول ولغة الجسد وفن الإلقاء ولغة العرض، والخطاب المسرحي، والسينوغرافيا وغير ذلك من أمور تجعل الناقد يمسك بناصية العرض بقوة واعتداد.

وعلى الرغم من قلة النقاد المسرحيين فإننا لا نعدم نقاداً مجودين حققوا مواقع جيدة في هذا الميدان، لكننا في الوقت ذاته لا ننكر بأن النقد العشوائي أثر على حركة النقد المسرحي لأنهم خلطوا الحابل بالنابل وقللوا من تأثير المسرح على المتلقي.

وبهذا الصدد فإن الدعوة إلى مشروع نقدي مسرحي حقيقي تغدو ضرورة لازمة لأن المعاهد والأكاديميات لا تخرج ناقداً مبدعاً إذا لم يكن صوتاً استثنائياً لديه موهبة حقيقية في النقد ولا يحتاج إلا إلى جامعة تصقل هذه الموهبة، ذلك لأن السؤال النقدي لم يكن في يوم من الأيام محابياً أو محايداً ما دام يصدر عن ناقد مبدع وخلاق.

□ من المعروف أن المونو دراما هي مسرحية الممثل الواحد... أصوات في صوت... ما الدوافع الموضوعية لهذه الفردانية المسرحية في عصرنا الذي يعتبر عصر المجموعة بامتياز؟

□□ المونودراما فن الممثل الوحيد، وهذا يعني أن عبء العرض المسرحي يقع على عاتق ممثل واحد، وهذا ليس سهلاً لأنه يحتاج إلى ممثل يمتلك قدرات خاصة واستثنائية، ومن البديهي القول إن الممثلين الذين يتصدون لفن المونودراما قلة قليلة، وإن الذين نجحوا وأثبتوا حضورهم أقل من قلة.. ماذا يعني ذلك؟ الذي يعني أن المونودراما رافد مسرحي لا يحق لأحد إغلاق الأبواب والمنافذ ضد هذا الفن لأنه محصور بمن يمتلكون قدرات متميزة على خوض غماره.

فالمنودراما ليست ضد مسرح الجماعة وليس وجود المنودراما من أجل الاقتصاد بعدد الممثلين أو من أجل تخفيض التكلفة، وليست غاية المونودراما تضخيم الذات الفنية وتكريس الأنا.. إنها نوع من أنواع المسرح الذي نعرفه في تاريخنا العربي عبر حكايات الجد وحكايات الجدة والراوي والرجل الصالح زمن المهدي وغير ذلك.

إن المسرح الجماعي موجود وبامتياز في هذا العصر وكذلك المونودراما، ولكل دوره وأثره ومن الخطأ أن نوصد المنافذ في وجه فن مفيد وجميل.

□ ما الذي جعلك تنحاز إلى المونودراما رغم اعترافك بصعوبة الكتابة المونودرامية؟

□□ للمسرح سحره وليس غريباً أن يحط الكاتب رحاله في عوالم الفن ما دام الجوهر هو المسرح.. ولأن الفكرة تطرح شكل الكتابة المسرحية، فقد وجدت نفسي أكتب المونودراما لبعض الأفكار أو لنقل شخصيات تستحق أن

تكون بطلاً لمسرحية مونودرامية أمثال عبد الرحمن الكواكبي والرجل الذي لم يفقد ظله، وإلى من يهمه الأمر وغير ذلك.. إن القضايا الساخنة التي أفرزتها هذه الشخصيات دفعتني لولوج محراب المونودراما من منطلق إيماني بأن هذا الفن رافد من روافد الفن المسرحي.

وتبقى أعمالي المونودرامية تجارب تخضع للنقاش وليست انحيازاً ما دمت قد كتبت مسرحيات عديدة في مسرح الكبار والصغار وليست مونودرامية، وإذا كان البطل في القصيدة الشعرية هو ـ غالباً ـ الأنا المتكلمة أو الآخر، وكذلك في القصة والرواية فإن بطل المونودراما ما يرصد ملامحه الشخصية وملامح من حوله عبر المونولوج محبذاً أو رافضاً أو متألماً أو معانياً... الخ.

وباعتبار أن لغة المونودراما خاصة لأنها تكتسي صيغة بالغة الأهمية وعميقة الدلالة، فإن التصدي لهذا المسرح نوع من الخطاب الذي يفرضه وعي الممكن عند الكاتب من أجل الوصول إلى نص مسرحي آسر، وهذا ما دفعني إلى كتابة المونودراما.

□ في مسرحيتك شهيق الحلم ثمة تعرية للراهن العربي، وثمة معركة مفتوحة تخوضها شخصياتك بين الانتهازية والمبادئ الكفاحية الأصلية.. وهذا سيقودنا إلى سؤالك عن رؤيتك القارئة لمرحلة الانكسارات وما بعدها التي أصابت مشروع النهضة العربية وإبداعاتها العلمية والمعرفية المختلفة؟

□□ مسرحية شهيق الحلم محاولة لمحاورة الذات والآخر حول وضع الإنسان الذي يواجه تهديداً مباشراً لسلب فكره وقيمه وثقافته وتاريخه وحتى وجوده أيضاً، ولهذا يعيش صراعاً حاداً بين أن يستمر بتقديم تنازل وراء تنازل وبين مواجهة الصراع الشرس مع أعداء يصرون على غرز المخرز في بؤبؤ العيون وكتم الأنفاس وتحويل الإنسان العربي إلى دمية تطيع ما يملى عليها دون اعتراض ودون أن تنبس ببنت شفة، وعلى الرغم من أن الصراع الداخلي بين الخير والشر سيطر على الإنسان العربي، وأحال واقع الأمة إلى مخاطر لا تحمد عليها فإن الضياع والتمزق والانشطار لم يطل إلا ضعاف النفوس بدليل ما نجده من إصرار على الرفض وإصرار على مقاومة مشاريع الإهانة.

ولعلي أصيب إذا قلت إن هذا الواقع سيفضي في النهاية إلى تباشير يحملها أولئك الذين خبروا التاريخ وعرفوا معنى إرادة الشعوب.

وعندما تدور الدوائر على من جبن أمام العاصفة أو استسلم لغضبها وتهديداتها فالتاريخ يغيب عن ذاكرته قاصداً أسماء التافهين ـ هكذا تقول المسرحية ـ وهذا ما سيحدث فعلاً لأن تبدل الحال قادم وإن طال الوقت.

والإبداع الحقيقي في الأجناس الأدبية كلها يبشر بذلك، ويؤكد على أن محاكمة ما في هذا العصر من رداءة سيعلن عنها في مسرحية خشبتها الأرض العربية وسينوغرافيتها كل ما تتضمنه هذه الأرض من مشاكل.

لقد أخطأ ابن خلدون عندما قال إن الأمم تشيخ ولعل ابن خلدون كان يقصد أمة غير أمتنا، لأن أمتنا العربية لا تشيخ وهي ولادة ومعطاءة في آن معاً ولابد أن يتحول الشهيق إلى زفير في المستقبل.

□□